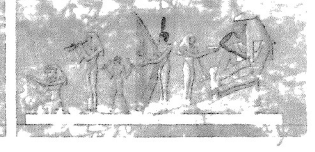
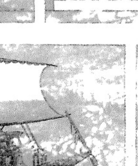
موسوعة

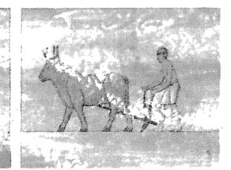
وصف مصر

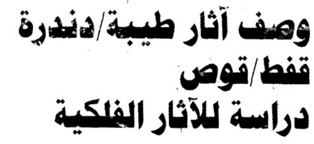


الجزء الثاني و العشرين









وصف آثار طيبة/دندرة
قفط/قوص
دراسة للآثار الفلكية

تأليف علماء الحملة الفرنسية





اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن

القاهرة

وصف مصر

آثار العصور القديمة

٢٢

الجـزء الثاني والعشرون

وصف مصـر

وصف آثار طيبة - دندرة
قفط - قوص - دراسة فلكية

تأليف

علماء الحملة الفرنسية



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

موسوعة وصف مصر

إشراف : حسين البنهاوى

وصف مصر
الجزء الثانى والعشرون
تأليف : علماء الحملة الفرنسية

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د.سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقي وملاحقة العصر إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعًا للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهدًا ووعدًا ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د.سمير سرحان

المقدمة

يستكمل الجزء الثالث من وصف آثار العصور القديمة ما بدأه العلماء الفرنسيون فى الجزء الثانى من وصف لآثار مدينة طيبة أو الأقصر حاليًا، وقد شمل وصفًا لمدينة طيبة، ونظرة عامة على آثارها القديمة : معبد مدينة هابو، والمعبد الجنازى لرمسيس الثانى «الرامسيوم»، وتمثالا ممنون ....، ويتناول الجزء الثالث وصفًا عامًا لمدينة طيبة ويلقى الضوء على طبوغرافية مقابرها وطبيعة التربة التى حفرت فيها وحالتها الراهنة، ويبرز طرزها الفنية ونظامها ونسق زخارفها وما تضمه من مناظر، ثم يتناول أهم ما عثر عليه فى هذه المقابر من مومياوات بشرية وحيوانية وتوابيت وقطع فنون صغرى ومخطوطات بردية ولفائف كتابية...، مع عقد مقارنة بين عادات سكان مصر القدماء والمعاصرين من خلال ما ورد من مناظر على جدران هذه المقابر، وإبراز المقابر المهمة مثل مقبرة حور محب من الأسرة الثامنة عشرة، ومقبرة سيتى الأول من الأسرة التاسعة عشرة.

وتقع المقابر على الضفة الغربية للنيل فى الأقصر فى المنطقة التى تعرف باسم «القرنة»، وتضم جبانات : وادى الملوك ووادى الملكات وشيخ عبد القرنة وقرنة مرعى وذراع أبى النجا والطارق والعساسيف والخوفة وأخيرًا جبانة دير المدينة (مدينة العمال).

وضم وادى الملوك مقابر ملوك الأسرات ١٨ , ١٩ , ٢٠، بعد أن تخلى الملوك عن الشكل الهرمى لمقابرهم - ثم تم الفصل بين المقبرة والمعبد الجنازى المتصل بها، وأقدم هذه المقابر مقبرة الملك تحتمس الأول من الأسرة الثامنة عشرة.

ولعل اختيار هذه المنطقة الجبلية الموحشة لنقر مقابر الملوك كان حلاً مرجوًا لإخفاء هذه المقابر وما تحويه من نفائس عن أعين اللصوص، إلا أن شيئًا لم يحل دون سرقتها فيما بعد، ولم تنج إلا مقبرة توت عنخ أمون.

وقد صممت مقابر وادى الملوك على شكل محور واحد أو محورين متوازيين أو متقابلين فى زواية قائمة أو ثلاثة محاور، وكانت هذه هى الطرز الرئيسية، وزُخرفت الجدران بمناظر تعبد رائعة، وبنصوص تساعد المتوفى على أن يشق طريقه فى عالم الموتى بسلام حتى يصل إلى الجنة الأبدية، وتندرج هذه النصوص تحت أسماء «كتاب الموتى، وكتاب ما هو موجود فى العالم الآخر، وكتاب البوابات، وكتاب الكهوف، وكتاب الأرض..».

وكان «وادى الملكات» الجبانة المخصصة لاحتواء مقابر الملكات غير الحاكمات وبعض الأمراء، ومن أشهر المقابر هناك مقبرة الملكة نفرتارى زوجة الملك رمسيس الثانى، ومقبرة الأمير آمون حرخبش إن والأمير خع إم واست ابنى الملك رمسيس الثالث. بينما تنتشر مقابر الأشراف أو كبار رجال الدولة فى جبانات الضفة الغربية، وتؤرخ بالفترة ما بين الدولة الوسطى ونهاية التاريخ المصرى القديم.

وبعد تناول المقابر وتاريخها، يلقى العلماء الفرنسيون مزيدًا من الضوء على الوضع الجغرافى لمدينةٍ طيبة وتاريخها ومساحتها وطبيعة مبانيها والأصل اللغوى لاسمها ومركزها كعاصمة لإمبراطورية عظيمة، وأسباب ازدهارها، وأخيراً الكوارث التى شهدتها وتسببت فى وضع نهاية لمجدها القديم، مع الاستشهاد بنصوص كبار المؤلفين والمؤرخين.

ثم ننتقل بعد ذلك إلى دندرة التى تقع على بعد ٥ كم تقريبًا شمال غربى مدينة قنا، وتعد إحدى القرى التابعة لها، وقد أطلق عليها تانترت فى النصوص المصريةالقديمة وتنتريس فى اليونانية ودندرة فى العربية، وكانت عاصمة الإقليم السادس من أقاليم مصر العليا. وعبدت فيها الربة حتحور وهى واحدة من أشهر

ربات مصر القديمة، وورد ذكر المدينة فى الأساطير المصرية أحد المواقع التى شهدت المعارك الطاحنة بين حورس رب إدفو وزوج حتحور ربة دندرة وبين ست رب الشر ورمزه وقاتل أوزوريس والد حورس.

ويعد معبد حتحور فى دندرة من أفضل المعابد المصرية حفظًا وآية من آيات فن العمارة، وتحوى جدرانه الخارجية والداخلية عشرات المناظر والنصوص المهمة التى تلقى الضوء على المعتقدات الدينية فى العصرين اليونانى والرومانى.

وترجع بدايات المعبد إلى عهد خوفو فى الأسرة الرابعة، فقد شيد معبدًا فى هذا المكان رممه وأضاف إليه الملك ببى الأول من الأسرة السادسة، واستمر الاهتمام بدندرة فى الدولة الوسطى وزاد فى عصر الدولة الحديثة، واهتم بالمعبد وترميمه والإضافة إليه كل من تحتمس الثالث والرابع من الأسرة الثامنة عشرة، ورمسيس الثانى من الأسرة التاسعة عشرة، ورمسيس الثالث أعظم ملوك الأسرة العشرين، إلا أن البناء الحالى يرجع للعصرين اليونانى والرومانى بدءًا من عهد بطليموس التاسع ١١٦ق.م حتى عهد الإمبراطور الرومانى تراجان فى عام ١١٧م.

ومن بين العناصر المعمارية التى يجب الإشارة إليها لتميزها: التيجان الحتحورية الرائعة التى لفتت أنظار علماء الحملة الفرنسية إلى حد كبير فخصصوا لشرحها أجزاء كاملة ولوحات لدراسة تفاصيلها، ومن المناظر الفريدة ما يمثل أسطورة اتحاد حتحور مع قرص الشمس وقصة موت أوزوريس وبعثه، ثم مناظر الأبراج الفلكية التى تعد من أروع مقتنيات متحف اللوفر حاليًا، وأخيرًا منظر للملكة كليوباترا السابعة وأمامها ابنها قيصرون، وهما يتعبدان للآلهة، ويعد من المناظر النادرة فى كل الآثار المصرية.

وإلى جانب المعبد، تضم المنطقة السور ومعبد الولادة الأول أو «الماميزى» الذى بدأ فى تشييده فى عهد نخت نب إف الأول أحد ملوك الأسرة الثلاثين ومعبد الولادة الإلهية الثانى الذى شيد فى عهد أغسطس.

أما قفط، فهى إحدى مدن محافظة قنا، وتبعد عن مدينة الأقصر مسافة ٤٠

كم تقريبًا على الضفة الشرقية للنيل، وقد عرفت فى النصوص المصرية القديمة باسم «جبتيو»، ثم أصبحت «كيبت وكبتو» فى القبطية، وكويتوس فى اليونانية وأخيرًا قفط فى اللغة العربية.

وكانت المدينة المركز الرئيسى لعبادة الرب «مين» رب الخصوبة فى مصر القديمة، ولعبت دورًا مهما فى التاريخ القديم؛ نظرًا لموقعها على طريق القوافل التى تتجه إلى وادى الحمامات، حيث توجد مناجم الذهب والمحاجر وتليها شواطئ البحر الأحمر. ونتيجة لأهميتها، وجه ملوك مصر طوال العصور القديمة: الفرعونى واليونانى والرومانى اهتمامًا خاصًا بمعبد الرب مين، واتسمت طريق التجارة بين البحر الأحمر وقفط بنشاط ملحوظ إبان العصر الرومانى على وجه الخصوص.

ولم يتبق من معبد مين سوى أطلال قليلة تؤرخ بعصور مختلفة. وبعد قفط تأتى قوص، وهى إحدى مدن محافظة قنا، وتقع على بعد ٣٠ كم تقريبًا شمال الأقصر على الضفة الشرقية للنيل، وكانت المدينة تعرف فى النصوص المصرية القديمة باسم «قيس»، ثم أصبحت «كوس» فى القبطية، وقوص فى العربية.

وكان «حر ور» أو حورس الأكبر هو معبودها الرئيسى، وهو أحد أشكال الرب حورس، واعتبره الإغريق مثل إلههم أبوللو. ومن ثم، فقد أطلقنا على المدينة اسم «أبولونوبوليس بارفا»؛ أى مدينة أبوللو الصغيرة حيث أطلقوا على إدفو اسم «أبولونوبوليس ماجنا»؛ أى مدينة أبوللو الكبيرة، ولم يتبق من آثار قوص سوى أطلال قليلة.

ويسجل العالم الفرنسى بعض الملاحظات عن وصف المحاجر التى استخرجت منها أحجار البناء التى شيدت منها المنشآت القديمة، وطبيعة المواد فيها وتكوينها وأسلوب استخراج الأحجار والأدوات التى تلزم لذلك، ثم يقوم بسرد أهم الآثار الجرانيتية التى لاتزال قائمة فى مصر.

ويختتم السيدان چولوا وديفيلييه هذا الجزء بدراسة عن الآثار الفلكية المكتشفة فى مصر مع إبراز مناظر إسنا وأرمنت ودندرة ووادى الملوك الفلكية.

وتدل شواهد الأمور على أن المصريين قد وصلوا فى بعض المجالات الفلكية

إلى نتائج ملحوظة. ومما يلفت الانتباه، عدد الوثائق التى عثر عليها، ولعل فى هذا ما يوضح مدى الاهتمام الذى أبداه المصريون القدماء بأمور السماء.

وإلى جانب النظرة ذات النزعة الدينية للسماء، كوَّن المصريون مبادئ علم فلك حقيقى، تبلور فى صورة جيدة فى عصر الدولة الحديثة، وربما أيضًا فى عصر الدول الوسطى، فلقد قاموا من دون أن يتعرفوا على أجزاء السماء بعمل خرائط للكوكبات والنجوم أملاها عليهم الخيال، فأتت خرائط يقتصر تمثيلها بطبيعة الحال على جزء صغير من السماء. ومنِ ناحية أخرى، قاموا بوضع جداول بيّنوا فيها مواقع بعض النجوم، وكان الغرض العملى من وراء ذلك هو قياس الزمن.

وتعطينا صور السماء الكثير من المعلومات عما وصل إليه المصرى القديم من معارف فلكية، وتظهر هذه المناظر على توابيت الدولة الوسطى والعصر المتأخر وعلى أسقف بعض المعابد الجنازية (الأوزيريون، الرامسيوم، مدينة هابو) وأسقف حجرات المقابر (سنموت ، سيتى الأول، والرعامسة الرابع والسادس والسابع والتاسع) فى الدولة الحديثة، ولعل هذا لا يبدو غريبًا، فقد نُظر إلى معظم المعتقدات الجنائزية والدينية على أنها أفكار مصغرة للكون نفسه.

وتنقسم زخارف الأسقف الفلكية للمقابر الملكية بوادى الملوك إلى قسمين :

- رسومات توضح مجموعات الكواكب الرئيسية.

- رسومات لساعات النجوم التى تُحسب من خلالها ساعات الليل الاثنتى عشرة أو «فصول رحلة الملك فى العالم الآخر».

وكانت أسقف المقابر فى الأسرة ١٨ مغطاة بالنجوم الصفراء أو البيضاء على أرضية زرقاء أو سوداء مبسوطة تمثل السماء ، وبدءًا من مقبرة سيتى الأول حتى مقبرة رمسيس الثالث كانت المناظر الفلكية التى تزين الأسقف تتكون من أسماء وصور مجموعات الكواكب، ثم شملت بعد ذلك مناظر دينية من كتب السماء.

وهناك عناصر مهمة لابد من تواجدها فى المناظر الفلكية:

١ ـ صورة ربة السماء نوت على هيئة سيدة تنحنى على الأرض، وعلى جسدها يضىء أبناؤها النجوم.

٢ ـ قائمة بالمجموعات النجمية الست والثلاثين (Decans) التى تستخدم لتحديد ساعات الليل.

٣ ـ صورة الكوكبة الجنوبية الجوزاء (مجموعة الجبار).

٤ ـ نجم الشعرى اليمانية الثابت المنير.

٥ ـ الكواكب السيّارة الخمسة : المشترى، زحل، المريخ، عطارد، الزهرة.

٦ ـ النجوم الخاصة بالسماء الشمالية، وتقف فى مركزها مجموعة الدب الأكبر.

٧ ـ مجموعة من الآلهة فى صفين يرمزون لأيام الشهر القمرى.

٨ ـ وربما تُصور أحيانًا الشهور الاثنى عشر الخاصة بالتقويم.

وفى النهاية، أرجو أن يستفيد القارئ من كل ما يحويه هذا الجزء من معلومات شائقة قدمها لنا العلماء الفرنسيون، بعد أن بذلوا الوقت والجهد لينتجوا عملاً متميزًا يليق بأن ينضم إلى مجلدات موسوعة وصف مصر.

والله ولى التوفيق

منى زهير الشايب

الهرم ٢٠٠٣/٧/١

وصف عام لطيبة

الفصل التاسع ـ القسم العاشر

بقلم: السيد. جومار

وصف المقابر الصخرية لمدينة طيبة

الجزء الأول
ملاحظات تاريخية حول المقابر (١)
المبحث الأول : نظرة عامة

إن المنشآت التى سنصفها لا تضاهى تلك الصروح العظيمة التى كرستها قوانين الدولة وديانتها فى مصر، فالأمر لم يعد يتعلق بأروقة فخمة أو تماثيل ضخمة أو صالات أعمدة بديعة. ولا يكاد يبدو لأعمال المصريين هنا أى مظهر خارجى. والواقع أن بطون الجبال قد شقت فى شتى الاتجاهات، كما حفر الصخر بطريقة فنية، حيث تم تقسيمه بصورة متناسقة وزخرف بذوق سليم، بيد

---

(١) ظهرت كلمة «مقابر صخرية» فى لوحات الكتاب للتعبير عما أسماه بعض المسافرين بالمغارات. والتعبير الأول يبدو أكثر ملاءمة فى الإشارة إلى المقابر المحفورة تحت الأرض، سواء بسبب أصل الكلمة أو بسبب استخدامها من قبل مؤلفين شتى مثل فيرتوف ويوليوس بولوكس وهيزيكيوس ويترون وترتوليان، وكانت تنطبق عند الرومان على المقابر الموجودة تحت الأرض التى كانت تحوى المرامد. وكانت هذه القبور - كما فى مصر - مقسمة إلى قاعات كثيرة مزينة بنقوش بارزة ورسومات جدارية وزخارف شتى . فضلاً عن ذلك سوف نستخدم أحياناً كلمة مغارة . وقد أشرنا إلى القارىء جيداً أن الأمر لا يتعلق بكهوف أو فجوات طبيعية فى الصخور . وقد استخدم كثير من الكتاب كلمة crypte (مدفن فى قبو كنيسة) ولكنها بدت لنا أضعف من كلمة hypogée.

ملحوظة : يمكن قراءة النص بصورة متصلة دون التوقف عند الملاحظات التى ما هى - فى الغالب - إلا استطرادات ثانوية أو إحالة إلى اللوحات.

أننا لا نرى في هذه الأعمال الأبعاد الفسيحة أو الطراز العملاق أو السمات الأخرى للعظمة المصرية. ويتمثل الدليل على عظمة هذا الشعب في هذه الأعمال في الوفرة المذهلة من النقوش والرسومات المختلفة وكل أنواع الزخارف التي تزين واجهات الصخور حتى في قلب أكثر الأماكن ظلمة. يضاف إلى ذلك الإتقان الباهر للتفاصيل والتوافق الكلي الذي يميز المصريين، وأخيراً المثابرة التي تطلبتها تلك الأعمال من هذه الأمة الماهرة، التي قيل عنها بحق إنه لو قدر للآثار التي شيدتها هذه الأمة على الأرض أن تقارن بشيء ما، فهي تقارن فحسب بما أنشأته من أعمال تحت الأرض. فمن ذا الذي يمكنه تصديق ذلك؟ قاعات وحجرات ضيقة، بل حتى آبار محكوم عليها بظلمة أبدية، تمت زخرفتها وتجميلها بالعناية نفسها التي منحت للآثار التي يغمرها نور الشمس. أروقة طويلة مسقوفة وحجرات مزدانة بأعمدة ودعامات أو مجرد تجاويف مكونة من حجرات ضيقة ومنخفضة. باختصار، تتشابه كل المقابر فيما بينها، فكلها مغطاة بلوحات جدارية خصصت معظمها لتصوير بعض المشاهد العائلية والحياة المنزلية. وهكذا يمكننا القول - على نحو ما - إن المقابر كانت آثار الشعب، مثلما كانت المعابد والقصور هي آثار الدولة. فهنا في هذه المقابر - المقامة من الطوب اللبن - كان المصري القديم يستطيع إشباع ميله الطبيعي للنقش، وهذا ما يفسر جزئياً لماذا لم تكن مساكن الأفراد في مصر تبنى من المواد نفسها المستخدمة في المنشآت العامة، مما نتج عنه اختفاء كل هذه المساكن.

تُرى، إلى أي الأسباب يمكننا أن نعزو هذه المقابر الأرضية التي استمرت خلال قرون عدة إن لم يكن إلى إمبراطورية العادات الدينية وأعرافها؟ إن احترام الموتى الذي كان عقيدة كل الأمم بلغ في مصر أقصى مدى له. ويعلم الجميع أن هذا البلد هو الأول - إن لم يكن الأوحد - الذي فكر أهله في الاحتفاظ بجثث

---

(١) نعرف من التاريخ أن الأثيوبيين والفرس والآشوريين وشعوباً أخرى من العالم القديم ومن العالم الحديث مثل البيرويين قد مارسوا أيضاً - كل على طريقته - تحنيط الموتى. ولكننا لا نجد مطلقاً مومياوات بمعناها الحقيقي في مكان آخر إلا في مصر، إن لم تكن على الأرجح مومياوات بالبيرا. يوجد أيضاً مومياوات خاصة في جزر الكناريا وهي للجوانشيين. وهو شعب غامض إلى حد ما، ويرجح أن يكون قد استمد أصوله من مصر وذلك لأسلوب التحنيط نفسه، وأيضاً بسبب التشابه المزعوم في اللغة. ولكن ليس لهذا الرأي أساس كافٍ من الصحة.

أجدادهم كاملة وبإنقاذها على نحو ما من فناء الموت (١). وقد يرجع أصل فن التحنيط إلى أن فن النقش كان مجهولاً فى ذلك الوقت، وهو الفن الذى كان جديراً بإعادة نسخ صورة أى متوف عزيز. وربما أيضاً لأن فكرة الاحتفاظ دينياً بجثمان المتوفى داخل أسرته تترك أثراً أكبر فى القلوب من مجرد تقليد خادع أو صورة باهتة. ألم يكن بالفعل تقديم صورة المتوفى نفسه مع الحفاظ على كل ملامحه ووضع هذا الشكل المؤثر تحت أعين الشباب من شأنه أن يدفع هذا الشباب لمحاكاة أجداده أفضل من تقديم صورة شبيهة لهم بشكل مبهم، وذلك بغض النظر عن الهدف المعنوى للمشرع ويتمثل فى تآلف العقول مع فكرة الموت وصورته وتخليص فكرة الموت مما يشوبها من أفكار منفرة. ولكننا لسنا هنا بصدد مناقشة عيوب هذه الممارسة أو مميزاتها.

وقد اتبعت الشعوب عادات جنائزية شتى. وقدست معظمها تقريباً الموتى. وثم يختلف شعب مصر عن هذه الشعوب إلا بهذه الميزة الفريدة، فهو لم يخلف للأجيال التالية فنونه وآثاره فحسب، ولكن أراد أن يحتفظ بنفسه على نحو ما، وذلك انطلاقاً من حرصه على وسم كل شئ بطابع الأبدية .

وعليه، فإن كل هذه الآثار الأرضية هى فى الواقع مقابر عائلية. وبالإضافة إلى هذا الغرض هناك غرض آخر قد يكون أهم، ويتمثل فى رسم صورة الحياة المدنية. ويكتسب بذلك مشهد المقابر بالنسبة للمحدثين أهمية تخص الناس عادة لكونه لوحة للتقاليد. فهو يعوض صمت المؤرخين ، كما يريح فكر القارئ ونظره من تأمل الآثار العظيمة وذلك بتقديمه ما يجرى داخل الأسرة تقريباً .

وقبل أن نتناول وصف المقابر التى يعود الفضل فى الاحتفاظ بها - بهذا الشكل الدائم - إلى بر أهل طيبة بآبائهم، فإننا نسمح لأنفسنا بدراسة منشئها. كانت المقابر الصخرية الأولى بلا شك عبارة عن محاجر. وعندما كان يتم سحب كل ما يمكن أن يمده المحجر من أحجار صالحة للبناء، لم يكن يتبقى له سوى دعامات وكتل ضخمة تستخدم فى عمل واجهات وركائز وأعمدة. وكان

---

(١) لن تبدو هذه العبارة للقارىء مبالغاً فيها، عندما يرى لاحقاً إلى أى مدى كانت المومياوات البشرية ، التى كانت معدة جيداً ، مازالت سليمة بعد كل هذه القرون، وكم أن القليل من التلف قد محا بعضاً من ملامح الوجه.

المعماري يحول جدارنه إلى حوائط ملساء، ويقوم بعد ذلك النقاش والرسام بتزيينها. والواقع أننا نميل للاعتقاد بأن العديد من هذه المقابر، تم نحتها خصيصاً كمقابر الملوك مثلاً ولم يتم ذلك عند إقامة المعابد والمنشآت الأخرى فحسب. ولكننا نعتقد أيضاً أن هذا لم يحدث في الزمن الأول. فلابد أن تكون المقابر الصخرية قد تزامنت مع إقامة الآثار العامة، فهذان النوعان من الأعمال كانا يتطلبان على السواء تجويف الجبال(١). وفضلاً عن ذلك، هناك عدد كبير من المقابر الصخرية والآثار العامة في مصر مما يجعلنا نشك في أن كل تلك المقابر لم توجد إلا بسبب كل هذه الآثار، أو بأن هذه الآثار لم تكن لتوجد لولا وجود هذا العدد من المقابر .

وسوف تدعم هذه الفكرة ـ التي تأسست على اعتبار بسيط ـ لاحقاً أسباب مباشرة وذات طبيعة مختلفة. ولكن نستطيع من الآن الجزم بأنها تلفت نظرنا لواقعة عامة جداً، ونعني بذلك تشابه الطرز ، إن لم يكن في الموضوع، ولكن في الرسومات والنقوش سواء للمعابد أو للمقابر. وإذا كان بناء المقابر قد سبق بناء منشآت العبادة والدولة لكنا وجدنا فيها، أو في بعضها على الأقل، تخطيطات أولية غير متقنة ودون أية نسب هندسية، وهو ما لم نجده على الإطلاق. وعلى العكس من ذلك، إذا كانت كل هذه المباني عبارة عن محاجر قديمة تم استغلالها بمنهج وتزيينها بعد ذلك، فلابد أن نجد فيها (وهو ما وجدناه فعلاً) الطراز نفسه في فنون الرسم وأسلوب الزخارف الذي وجدناه في المعابد المشيدة تقريباً في الأزمنة نفسها، وتنتمي لمدرسة واحدة. وهناك ما هو أكثر، فنلاحظ في العديد من زخارف تنتمي لذوق أكثر سلامة وتفاصيل عديدة أكثر كمالاً مما نجده في الآثار الكبيرة نفسها، علينا إذن التسليم بأنها ليست سابقة العهد بأمد طويل عن هذه الآثار .

ومن جهة أخرى ، طالما أن المقابر تستخدم كسراديب لإيداع الموتى المحنطين، فهذا يعني أن تجهيز الموميـاوات وفن التحنيط قد أوجبا هذه الممارسة، فمن الطبيعي أن يتطلب ذلك البحث عن مكان جاف، وبمأمن من الفيضان والعوامل

(١) وإن كانت الحال غير ذلك، لكنا قد رأينا الكثير من المقابر المختلفة الشكل.

الجوية، وبصفة خاصة أرض لا يتم اقتطاعها من الأرض الزراعية. ولم تتوافر هذه الشروط مجتمعة إلا فى قلب الجبال الجيرية والصوانية نفسها التى يحويها وادى مصر. وبناءً عليه، تم الاستفادة من جميع الفجوات التى أجريت قبل ذلك فى الصخور. وبذلك أتاح كل أثر وجود مقابر كثيرة. وكانت العائلات تقسم فيما بينها تلك المقابر، وكانت تزينها باللوحات والنقوش، وكان هذا الأمر بالنسبة للأفراد على تفاوت درجة ثرائهم ، وسيلة لإرضاء تذوقهم للنحت أو للرسم، بل إن الفقراء أنفسهم كانوا يمتلكون مقابر مزخرفة، كما أننا نجد أيضاً بداخل المقابر أعمالاً عديدة غير متكافئة. مما يدل على استخدام عمال مختلفين. كانت الأمة كلها بحاجة إلى تلك المقابر الأرضية بما أن التحنيط كان يشمل كل الموتى دون تمييز. وكان كل رب أسرة يأمر بحفر الآبار وسراديب الدفن وتزينها وفقاً لثروته وذوقه، وهذا ما أدى إلى تعدد المقابر المصرية وتباينها بهذا القدر، فليس هناك بالفعل ما هو أكثر تبايناً من تخطيط القاعات والممرات وطراز الأعمدة وحالة الحوائط والألوان المستخدمة فى الرسومات ورسم الوجوه ونوع الألوان، والكثير من تلك المقابر مجرد مقابر مربعة لا يوجد بها أى نقش، ونجد فى هذه الهندسة المعمارية الأرضية كل أشكال الفوارق، بدءاً من التجرد المطلق حتى بهاء التقسيمات والزخارف، ومن ثم، فإننا نعتقد أن حفر المقابر الصخرية فى بدايتها يرجع إلى الهندسة المعمارية مع استبعاد فكرة نشأة الهندسة المعمارية فى المقابر. وعند إنهاء مهندسى المعابد والقصور لأعمالهم وإنزال أدواتهم فى الوادى، يأتى مهندسو المقابر لاستكمال التقسيمات الداخلية، ثم يأتى الرسامون بدورهم لتزيين الحوائط بصور الأعمال المنزلية.

المبحث الثانى: طبوغرافيا المقابر وملاحظات تاريخية

إذا أردنا تكوين فكرة عامة عن مقابر طيبة، فيتعين علينا تصور جزء من السلسلة الليبية الملاصقة لسهل القرنة وممنون ومدينة هابو[1] وهى تمتد لأكثر

(١) انظر للخريطة العامة لطيبة، اللوحة ١ ، المجلد ٢ ، واللوحة ٢٨ المجلد نفسه. لن أنوه هنا إلا للمقابر التى تم حفرها فى جسم الجبل. أما كل المبانى الخارجية وحتى الأجزاء المحيطة بالمقابر، فهى موضوع «وصف آثار طيبة» بقلم جولوا.

من فرسخين وترتفع من ٣٠٠ حتى ٤٠٠ قدم ، وتخترقها من مسافة إلى أخرى فتحات مستطيلة على ارتفاعات مختلفة .

ولنتخيل بعد ذلك طرقاً منخفضة وأقل عرضاً منها مرتفعة، تبدأ من هذه الفتحات وتخترق قلب الصخور، تارة أفقياً، وتارة فى اتجاه منحنى وآخر متعرج، يقطعها هنا وهناك قاعات وآبار، وتنقسم العديد من هذه الطرق إلى تفريعات عديدة تعود أحياناً إلى الطريق الأصلى، وبذلك يصعب التعرف على الاتجاه فيها. إن إقامة اتصالات بين كل هذه الطرق سيؤدى على الأرجح إلى متاهة مؤكدة. وغالباً ما كانت تقام الفتحات الواحدة بجوار الأخرى على الارتفاع نفسه وعلى واجهة صخرية أقيمت مسبقاً بشكل عمودى. وهذا الأمر جدير بالملاحظة وعلى القارئ أن يعيه جيداً. ومن أجل الوصول إلى هذه المقابر يتعين اتباع دروب ضيقة حفرت فى الجبل، ويصعب تسلقها رغم انحدارها المعقول لشدة وعورة الجبال. ومع ذلك يدعونا الفضول للتوقف مراراً فيها حتى إننا لا نشعر بأى جهد. فتارة نلمح أبواباً مرتفعة وتارة أخرى مداخل منخفضة بعضها مربع والبعض الآخر مبنى. وهناك مداخل مكشوفة تماماً يسهل النفاذ منها، وأخرى لا تسمح إلا بممر ضيق، وأخيراً تزدحم مداخل أخرى بأكوام من الرمال حتى السقف. ونجد ساحة كبيرة مكشوفة أمام أبواب المقابر الرئيسية، أقيمت جوانبها وصقلت، ولكن نادراً ما كانت تزين بالنقوش. أما أبواب المقابر الأخرى، فتفضى مباشرة إلى واجهة الجبل. ويبقى لنا ملحوظة أخيرة وهى وجود المقابر البسيطة جداً أعلى الجبل. أما المقابر البديعة، فتحتل الجزء السفلى. ويختلف مثوى الفقراء الأخير عن مثوى الأغنياء، كما هو الحال بالنسبة لمساكنهم فى مدننا الكبيرة الحديثة.

ويوجد عدد وافر من الدهاليز الأرضية تستخدم فى يومنا هذا ملاذاً لبعض العرب البائسين وقد تفرغ معظمهم للسرقة. وتعد زيارة الأوروبيين لهذا المكان بالنسبة لهؤلاء العرب فرصة للثراء قلما تتاح لهم مما يوجب استغلالها. وكلنا نعلم ما حدث لبروس الذى تشابهت مغامرته مع ما يمكن أن يجرى حتى إنه ليس بوسعنا أن نتهمه بالمبالغة مثلما فعل الآخرون .

ولكننا لم نكن معرضين للمخاطر نفسها وذلك لمرافقة بعض الحرس لنا. ولم نلق من هؤلاء العرب أية معاملة مزعجة سواء بسبب الرعب، أو بسبب خطة محكمة التدبير، وكنا نعلم جيداً ميلهم إلى السرقة مما يصعب معه افتراض إقلاعهم عن هذه العادة. ولكن ألا يغير اللصوص العتاة من عاداتهم حين يجدون فرصة أفضل للسرقة بشكل مختلف وفق حساباتهم ؟ وهذا ما كان من أمرهم معنا، فقد كنا ندفع غالياً لشراء التماثيل الصغيرة والرسومات ومختلف أنواع التحف القديمة التى يجلبونها من داخل المقابر. أما نهب أحد الرحالة، فكان من شأنه أن يؤدى إلى ضياعهم جميعاً، وبالعكس، فإن إثارة فضولنا بلباقة جعل منا أصدقاء لهم. وبسبب مهارتهم ومكرهم، كانت لا تعوزهم الحيل لكسب ثقتنا وأموالنا. فعلى سبيل المثال، كانوا يقومون بأنفسهم بسد فتحة إحدى المغارات، ثم يعلنون بغموض عن اكتشاف مقبرة جديدة، ويقومون بمساومتنا لفتحها. وأمام دهشتنا من رؤية الفوضى نفسها الموجودة فى المقابر الأخرى، لم يكن يكلفهم القسم شيئاً لتبرير خدعتهم.

وبالتمعن فى نوعية الناس التى آلت إليهم تلك المساكن الأرضية ، يتمثل لفكرنا مقارنة فريدة. فقد كان النساك يتخذونها ملاذاً قبل هؤلاء اللصوص العرب، حيث لم يجد هؤلاء الأتقياء مأوى أكثر أمناً للفرار من الخرافات والملذات الدنيوية. فى هذه الأثناء كانت صور الديانة المصرية تعد أمام أعينهم كفراً وجهلاً فكانوا يغطونها على الأرجح بوجوه مسيحية. حتى إننا نجد أحيانا دهانات من الجبس تغطى بعضها البعض فى هذه الأماكن نفسها، حيث كان كهان مصر يقيمون للأموات جنازات رائعة بكل ما تمليه عليهم ديانتهم من أبهة، أتى زهاد متواضعون لممارسة ديانة جديدة مختلفة تماماً، وكانت هذه الديانة تختلف عن السابقة بقدر ما كانوا هم أنفسهم مختلفين عن هؤلاء الكهان. فكانت تتوالى على وجوه مناظر إيزيس وأوزوريس وحربوقراط المنقوشة برشاقة فائقة، صور رديئة التنفيذ للعذراء وللمسيح أو للحواريين. ويرجع بعض المؤلفين السذج تاريخ هذا التعاقب لكهان مصر والنساك المسيحيين واللصوص العرب إلى أبعد من ذلك. فهم يرون أن تلك المقابر قد استخدمت كمأوى ضد الطوفان وتوقع

الفلاسفة المصريون هذه الكارثة العظيمة ، فقاموا بنقش اكتشافاتهم ومعارفهم التى اكتسبوها على مسلات داخل الصخور لإنقاذها من الدمار كما لو كانت قادرة على النجاة من هذه الكارثة العظيمة.

وقد أشرنا سابقاً إلى اقتراب فتحات المقابر أحياناً من بعضها ووجودها على الارتفاع نفسه. و نعتقد أن الاتجاه المشترك للدهاليز، ومعظمها عمودى على واجهة الجبل، يشرح جيداً كلمة syringe (دهليز) التى استخدمها المؤلفون دون أن نعلم حتى الآن التطبيق الحقيقى لها. هل هذه التسمية من محض الصدفة أو قد ترجع إلى التشابه القائم بين أنابيب ناى بان (ويسمى هذا الناى syringe أيضاً) وبين كل تلك السراديب الأرضية المؤدية للخط نفسه ؟ فهناك اثنتا عشرة فتحة لمقابر متساوية ومتلاصقة تشبه بالتقريب عن بعد ثقوب السيرينج. وعندما كانت الريح تهب فى تلك القنوات المتوازية، ربما كان ينتج بالصدفة أصوات متتالية مشابهة لأصوات الناى عند بان. وإذا استندنا إلى علماء الأصول اللغوية، فتشير الكلمة إلى إحدى القنوات (١). ويشير الروائى هليودور جلياً ـ وهو كاتب دقيق فيما يتعلق بحقيقة العادات وعمليات الوصف ـ الى المقابر فى الفقرة التى يحكى فيها كالازيريس عن التساؤلات المطروحة عليه عن معبد دلفى: «كان البعض يسألنى عن شكل الأهرامات وبنائها، والبعض الآخر يسألنى عن العطفات المتعرجة للدهاليز باختصار، كانت العجائب المصرية لا تغيب عن بالهم، فنحن نروق لليونانيين بالأخص عندما نروى لهم أنباء تخص مصر»(٢) .

ويقدم أميان مارسلان المقابر كأنفاق رحبة مليئة بالتعرجات حفرت فى الصخر بجهد شاق ومغطاة بالحروف الهيروغليفية والمناظر المنقوشة(٣) .

---

(١) ومن كلمة seringue أى حقنة. انظروا سيداس الذى يعطى تعريفاً لـ syrinx الخندق أو القناة الطويلة، وحسب أقوال هيزيكيوس ، فإن الكملة تدل على ثقوب أو تجويفات تتصل فيما بينها.

(٢) أثيوبيات، الكتاب الثانى. ويقوم هليودور أيضاً فى مكان آخر بوصف كهف من صنع الإنسان فى جبال مصر السفلى ويشبه إلى حد كبير تجويفات المقابر . (المرجع نفسه ١ ,١).

(٣) وكانت توجد هناك الممرات والخنادق الموجودة تحت الأرض والممتلئة بالأتربة والتى أنشات من أجل القناة، وكانت بوجه عام عديدة ، وكان يوجد فى هذه المنطقة أعداد لا تحصى من الحيوانات مثل التى تبدو فى الكتابات الهيروغليفية».

ويقول إليان إن المؤرخين والشعراء يعظمون متاهات كريت ومقابر مصر. وهذه المقارنة تعطى فكرة واضحة عن المقابر . وما يجعل وصفها تاماً ومكتملاً هو أن الكاتب يقارنها بالدروب المنحرفة والمتعرجة التى يحفرها النمل[1] .

ونجد عند كتاب كثيرين كلمة سيرينج بمفهوم مشابه ولكنها لا تتعلق بمصر. حين يصف ديودور الصقلى حدائق بابل الشهيرة، فيقول إنها سدعمة من خلال طوابق من السيرينجات ، وهو ما يمكن فهمه على أنها دهاليز وفقاً للمعنى الذى تتضمنه هنا هذه الكلمة. وقد أغفل ديودور واسترابون ذكر سيرينجات طيبة بالرغم من كتاباتهما عن مقابر الملوك .

وفى تاريخ بوليب ، نجد أن هذه الكلمة قد استخدمت للإشارة إلى ممر سرى كان يوجد فى الإسكندرية[2]. ويحدد بوزانياس مكان السيرينجات فى طيبة فى الجانب الذى كان فيه تمثال ممنون[3]. ويشير إليها تاسيت دون تسميتها عندما يتكلم عن رحلة جرمانيكوس إلى طيبة فيقول : «بها أماكن ضيقة ذات أعماق سحيقة حيث لم نستطع أبدا الوصول إلى أطرافها[4]. ومع ذلك ، تم تفسير هذه الكلمة بشكل مختلف كما لو كانت تعنى أعماق النيل . أعتقد أنها تعنى المقابر وقد استطاع كاليسترات دون سواه تحديد أصل كلمة سيرينج بصورة نهائية فيقول : «كان يوجد بجانب بلدة طيبة فى مصر نفق على هيئة سيرينج ، ملتو بشكل طبيعى وحلزونى حول أسفل الجبل، وبدلاً من استقامته انقسم إلى صف من الأنابيب، وكان يتبع مدارات الصخور ويمد تحت الأرض تفريعاته المتعرجة بواسطة عطفات شديدة التعقيد[5]». ولا يدع هذا الوصف مجالاً آخر للشك فى

---

(١) إليان، الطبيعة الحيوانية ، الكتاب السادس، فصل ٤٣، ويعتقد روسى أنه لابد من قراءة هذه الكلمة (قناة طويلة أو خندق وتترجم أيضاً بناى الراعى) ويجب أن نستند على أن الكلمة من اشتقاق مصرى. ولكن الأصل الذى يعطيه للكلمة غير مرضى (أصول اللغة المصرية Fistual اشتقاق من ١٩٤) . إذا أردنا حتماً أن يكون أصل كلمة سيرينج فى اللغة المصرية يجدر بنا افتراض أن Fistula Conalis مشتقة أصلاً من هذه اللغة لان هذا المعنى بتطبيقه على المقابر يكون صحيحاً تماماً .

(٢) والقناة بين مايندروس والصخور البارزة «تاريخ بوليب ، الكتاب ١٥».

(٣) بوزانياس ، الكتاب الأول ، المقطع ١٣ .

(٤) الحوليات ، الكتاب الثانى . (فيلوسترات).

(٥) تشتمل باقى الفقرة على وصف غريب لإنسان يعزف على الناى، ويراه الناس فى النفق (فيلوسترات).

أصل كلمة سيرينجات طيبة وطبيعتها ،ومن ثم لابد من تطبيق الاسم على دهاليز هذه البلدة القديمة كلها، وذلك بدلاً من ربطها إلى بدهليز واحد بالتحديد. ومما قرأنا تتكون لدينا فكرة عن امتداد التجويفات التى أجريت فى طيبة وتعددها ولكن يقص لنا بلينى واقعة أعجب من كل ما سبق . فيروى أن بلدة طيبة بمصر كانت مدينة معلقة فى الهواء، وكانت الجيوش تعبر أسفلها دون علم سكانها. ومع ذلك كان النهر يشطرها شطرين(1). ولا ينبغى استبعاد تلك القصة تماماً على إنها من الأساطير؛ ولكن يمكن اعتبارها نوعاً من الانبهار يعرفنا برأى القدماء أنفسهم فى الأعمال التى أجريت فى أنفاق طيبة التى لا حصر لها. وقد وجدت أعمال مشابهة فى باقى الصعيد وفى جبال مصر الوسطى. وهذا ما دفع الكثيرين إلى القول جزافاً إن هذا العدد الهائل من المغارات كان يستخدم كسكن لقدماء المصريين ، وإن الكهان كانوا يقضون حياتهم فى تلك المغارات منهمكين فى دراسات فى الخفاء. ومن هنا كان الميل إلى الإلغاز والغموض الذى ساد مصر بصفة عامة. وهذا ما يفسر استخدام الكتابة الخفية والغموض الذى يضفى على الدين وعلى تاريخ البلد لغزاً واسعاً، وهذا الغموض يفسر أيضاً طابع الحزن المبهم لدى الأمة.

وربما لم تتم الاستفادة من الوقت لدحض هذه الأفكار الواهمة، وذلك قبل أن نتعرف جيداً على آثار مصر، أما اليوم، فتبدو هذه الأفكار غير محتملة.

ونستطيع استنباط نتائج أكثر صحة من خلال عدد المقابر الكبير. فنلاحظ أن معظمها مسالك ضيقة فى العرض . وعليه كان من المستحيل تشغيل العديد من العمال فى آن واحد لاستخراج الحجارة، وهى نفسها الصعوبات التى يواجهها الرسامين والنقاشين .

كم تطلب هذا الأمر من قرون لتنفيذ كل تلك الأعمال والبلوغ بها درجة الكمال التى تثير إعجابنا ! وتبرهن مقابر عديدة للموتى وفرة عدد سكان العاصمة وكم

---

(1) «لقد كان يقال ويعتقد أن الحديقة كانت موجودة فى كل مدن مصر، وخاصة مدينة طيبة حيث كان الجيش المسلح لحماية الملوك وحيث كان يفيض النهر على المدينة الوسطى «بلينى، التاريخ الطبيعى، الكتاب ٣٦٦ ، المقطع ١٤).

الأجيال التى شهدت ازدهار طيبة، وذلك قبل ملء كل هذه المقابر بالموتى. أما عن الرقم الكلى لكل تلك المقابر، فمن المستحيل علينا تحديده حتى بالتقريب، وذلك ليس فحسب بسبب ضخامته، ولكن بالأحرى لاختفاء جزء منه عن نظرنا وفضلاً عن ذلك، يصعب التعرف جيداً على الطرق الداخلية من مقبرة إلى آخرى. سواء كان المصريون قد أغلقوا بأنفسهم منافذ المقابر أو أن يكون العرب قد سدوها، أو أخيراً أن يكون هذا الانسداد من فعل الرمال، فمن الواضح للعيان أن الرحالة لن يتمكنوا من حصر عدد هذه المقابر.

وسوف يضفى هذا العامل على وصف الآثار الأرضية لوناً مختلفًا عما فى المعابد. ورغم تعود القارئ على نظام دقيق فى وصف المنشآت ، فليس بوسعه انتظار أن يجد هنا الأسلوب والخطوات نفسيهما، فمن المستحيل حتى جعله يسير داخل السراديب بواسطة خرائط كما كان الحال حتى الآن فى توزيعات المعابد كلها، ولم ترسم خرائط مطلقاً للمقابر، إلا إذا كانت مقبرة تتميز باتساعها. وترسم خرائط مقابر الملوك باعتبارها غاية فى البهاء[1]. ومن جهة أخرى ، يتميز بعض هذه الأنفاق بالبساطة المتناهية، ويتكون البعض الآخر من خطوط مقوسة وغائرة على شكل المراوح ، ولم يتم رسم مساقط لها وسنحاول تلافى هذه الثغرة بشرح مستفيض وبترتيب الأماكن التى يراد وصفها[2]. بعد الحديث عن التربة وحالة المقابر الراهنة، سنتكلم عن هيئتها والأسلوب الذى زينت به، والأشياء التى وجدت فيها كمومياوات الأشخاص أو الحيوانات والمخطوطات المكتوبة على ورق البردى والنقوش القديمة الجديرة بالاهتمام .

---

(١) المقبرة الكبيرة انظر اللوحة ٣٩ ، المجلد الثانى ، ولمقابر الملوك انظر اللوحات ٧٧ إلى ٩٢ المجلد نفسه.

(٢) انظر القائمة فى نهاية هذا الكتاب . تتقسم الثلاثة والثلاثون لوحة المتعلقة بهذا الوصف بترتيب الوصف نفسه. أو على الأقل الجزء الثانى الذى يتناول الفن، وهو الوحيد الذى يخص فن النقش. تملأ الرسومات والنقوش التى تزين المقابر اللوحات ٤٤ و ٤٥ و ٤٧ ، المجلد ٢ ، توجد المومياوات البشرية والحيوانية فى اللوحات ٤٨ و ٤٩ و ٥٠ و ٥١ و ٥٢ و ٥٣ و ٥٤ و ٥٥ وتوجد القطع الأثرية المومياوات فى اللوحات ٥٦ و ٥٧ و ٥٨ و ٥٩ و ٧٦ . والمخطوطات على أوراق البردى فى فى الـ ١٦ لوحة المرقمة من ٦٠ حتى ٧٥.

وسـوف نخـتم هـذا الوصـف بأبحـاث عـدة وبملاحظات فى لب الموضـوع . ويستطيع القارئ الشغوف بعقد المقارنات الاطلاع على وصف المعابد الجوفية فى الهند فى إيلورا وسلسيتا وايليفانتا مقابر الموتى الاترورية فى تركينيا وروما ونابولى، وحتى ما كتب على المحاجر فى نواحى ماستريخت، وذلك دون إغفال التجويفات العميقة الموجودة على شواطئ اللوار فيما بعد تور. ولكنه لن يجد فى أى مكان أبداً تشابهاً مع أعمال المصريين إلا فى مقابر الموتى الأتروريين ، وهو ما يجب ألا يثير دهشته فى المقارنة بين فنون هذين الشعبين. ويمكن لكل هذه الأعمال الأرضية العظيمة أن تقارن فى إطار معين مع مقابر مصر، ولكنها لا تقارن مطلقاً معها بالنسبة للزخارف وثراء الرسومات .

المبحث الثالث : طبيعة التربة التى حفرت فيها هذه المقابر

تتعرج الجبال الليبية أو السلسلة الغربية فى طيبة ، على العكس باقى الوادى خصوصاً شمال هذه البلدة حيث نجد السلسلة العربية ذات الصخر العمودى. ويتكون الجبل الغربى هنا من ربوات كبيرة يميل لونها للبياض، ويبلغ ارتفاعها مائة متر تقريباً (٣٠٠ قدم)،[١]، ونوع الحجر الجيرى وحباته ناعمة ومتساوية وذات صلابة رديئة، ونجده فى أماكن كثيرة هشًا جداً. ومن المؤكد أن أهل طيبة عند حفر المحجر الأول فى صخورهم، قد لاحظوا تشابه طبقات الحجر مما يجعله أكثر الأحجار ملاءمة لأغراضهم. وفى حالة اصطدامهم بشئ غير مستو أو أى مادة صلبة، استخدموا أسلوبًا ماهراً سوف أصفه فيما بعد[٢]. وهـكـذا كانت طبيعة الجبال صالحة للتجويف وأعمال الإزميل ونقش النقوش البارزة الدقيقة جداً. ومع ذلك، كان هناك أيضًا المحارات المتحجرة مثل النشابيات وقرون آمون، مما جعل الفنانين يواجهون صعوبات عديدة فى عملهم .

---

(١) انظر اللوحة ٤٣ ، المجلد ٢.

(٢) انظر فيما يلى، وانظر أيضاً اللوحة ٤٧ ، المجلد الثانى .

ولما كان التصدع الطبيعى للحجر على شكل زوايا وعلى شكل يطلق عليه علماء المعادن «المحارى »، ظل عدد كبير من شظيات الحجارة حول المقابر. وكانت هذه الشظيات حادة مما جعل الطريق كثيرة الحصى وشاقة.

ونلاحظ فى سقف المقابر من حين لآخر هابطات (الهابطة هى راسب كلسى متحجر فى سقف المغارات) وقطعًا من الملح ذى الألياف ، مطوّق مثل الحلقات[١]، لونه فضى، وكلما تكوّن وجد لنفسه مدخلاً فى الشقوق غير المرئية. ويزداد حجم هذا الملح تدريجياً بواسطة طبقات جديدة بلّورية، يتمكن من تفريق طبقات الحجر . وقد نتج عن ذلك تخشن هذه السقوف وتشوهها الكلى فى بعض الجهات أو سقوطها على شكل شظايا . ولا نندهش من تواجد الملح البحرى فى المقابر ، فهى حقيقة ترجع إلى الملوحة الطبيعية لتربة مصر، والتى لا يمكن تفسيرها إلا بسبب عام أيضاً. ويعد ارتفاع حرارة مقابر الموتى فى طيبة أحد العوامل فى تكوينها المادى، وهذه الملاحظة جديرة بالاهتمام لا سيما وأنها ثابتة فى كل المقابر. وقد لاحظناها فى كل من مقابر منف وطيبة. وسنعود إلى هذا الموضوع فى الفقرة التالية .

المبحث الرابع

حالة المقابر الراهنة والصعوبات التى نواجهها فيها

لا يوجد مطلقا فى كل المقابر الدفن التى نفتحها اليوم أشياء سليمة لم تمس، بل على العكس تسود الفوضى الشاملة . فالمومياوات ليست فى توابيتها أو فى أماكنها، بل مقلوبة أرضاً بلا نظام وملقاة على الأرض، حتى إنها فى بعض الأحيان تسد الممر تماماً فنضطر إلى السير عليها. وتتحطم تحت ثقل أجسامنا، وكثيرًا ما نجد صعوبة فى سحب أقدامنا من بين عظام الموتى واللفائف، مما يشعرنا بالرعب فى الوهلة الأولى، ثم نألف تدريجياً هذا المشهد. وما يساعد

---

(١) يبلغ طول هذه القطع الملحية سنتيمترات كثيرة . (من ٦ إلى ١٥ خطاً).

على ذلك أن المومياوات ليست منفرة من حيث منظرها أو رائحتها. وبالرغم من نفاذ رائحة الزفت، فإنها لا تمت بصلة لرائحة الجثث .

وهناك إحساس مقزز آخر يشغل الرحالة، فكل هذه الأجساد المحنطة والمغلفة بأقمشة سميكة ومشبعة بالقار يمكنها أن تشتعل عن طريق أية شعلة. وإذا اشتعلت النيران فكيف الفرار منها , خاصة فى المقابر العميقة والملتفة أو فى تلك التى تُسد دهاليزها وأبوابها، حتى إنه لا بد من الزحف بطناً للدخول إليها أو للخروج منها ؟ وكما إننا لا نرى النور فى هذه السراديب إلا بواسطة مشاعل نحملها , فمن السهل تقدير الخطر الذى نتعرض له، وكم نجد صعوبة أثناء الزحف على هذه الأجساد القابلة للاشتعال فى إبعاد الشمعة التى نحملها بيد واحدة بينما نتكئ على الأخرى لكى نتقدم .

وعادة ما تخطر ببالنا هذه الفكرة، لاسيما وأن العرب كانوا يجمعون المومياوات التى حطموها على باب السراديب، ويوقدون ناراً عظيمة فى تلك البقايا يتم رؤيتها عن بعد وتستمر لفترات طويلة جدًا. وقد رأينا بعضها وهو مستمر لليلة كاملة .

وسواء كان الأمر مدبراً أو مجرد حادثة , فقد اشتعلت مومياوات فى بعض المقابر ، وهو ما تدل عليه حالة بعض الأسقف والجدران التى نجدها مفحمة تماماً. ومن المؤكد أن مصرع أى أوروبى فى تلك المتاهات يعد عذاباً بشعاً .

وبخلاف آلاف المومياوات التى تغطى المقابر من الداخل ، نجد ملقى على الأرض تمائم وتماثيل سهلة الحمل وبقايا تماثيل أكبر سواء من الفخار أو من الخزف أو من الأحجار أو المرمر أو الجرانيت، و معظمها فى حالة سليمة تماما. بينما نجد هذه الأشياء نفسها فى مصر السفلى محطمة أو أقل جودة أو نجدها أحياناً حديثة الصنع .

ولذلك يتعين جمع هذه البقايا لنفاستها أولاً، فهى على الأرجح أصلية ومنقوش عليها سلسلة العلامات الهيروغليفية. وقد جلبنا منها عددًا ضخمًا

واخترنا فيما بينها حيث سنجدها مرسومة سواء فى لوحات المقابر أو فى نهاية مجلدات اللوحات . وتختلط هذه الأشياء وسط كم كبير من شظايا الأحجار التى تملأ أرضية مقابر كثيرة خاصة تلك التى تعرضت لفعل النار . فقد أصيبت سقوفها وتصدعت وتشظت شيئًا فشيئًا، وبمجهود بسيط نستطيع إسقاط أجزاء منها . وارجع هذه الحالة بجانب فعل النار أساسًا لتكون البلورات الملحية. وتتناقض حالة هذه الأسقف مع الجدران التى نجدها ناعمة ومجلوة. وهذه هى الفوضى التى تتسم بها حالياً المقابر فى طيبة. أما الرسومات والنقوش، فلم تصب بهذا القدر. وكثيرا ما نجد أجزاء عدة مرسومة أو منقوشة فى حالة انفصال عن الخوائط وملقاة على الأرض. وهذا فحسب فى المقابر الكبيرة، حيث يعد الدخول أمراً يسيراً وحيث حاول الرحالة أنفسهم فصل عينات من الرسومات لنقلها إلى أوروبا .

ولا ننسى ظرفاً مهماً يتعلق بحالة المقابر الراهنة وهو وفرة أعداد الخفافيش التى تزخر بها الآبار والسراديب، والتى تطير بصفة دائمة جاعلة للهواء صفيراً ممزوجاً بأصوات حادة ونافذة[1]. ولا بد أن يكون المرء مدفوعاً بفضول كبير للتغلب على الاشمئزاز الذى يشعر به بعد قضاء ساعة أو اثنتين وسط هذه الكائنات المقززة، خاصة فى جو شديد السخونة ناتج عن الحرارة التى تبعثها المشاعل والتنفس فى سراديب ضيقة من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب الحرارة المعتادة فى الأماكن الأرضية فى مصر. وفى الواقع، فإن الميزان الحرارى لريمور يثبت دائماً عند درجة حرارة ٢٢ فى هذه السراديب . وقد لوحظ أن الميزان الحرارى يسجل درجة ٢٥ فى بئر الأهرامات[2]. وترجع الحرارة المرتفعة، المألوفة

(١) عرف هوميروس هذا التحليق للخفافيش وسط المقابر ووصفه بإعجاب «وهذه طيور ليلية فى الظلمات ، تخترق الهواء بأصوات حادة وكئيبة ، تطير من مكان مقدس إلى آخر عند فرار أحدها، تطير متصلة فيما بينها ومكونة سلسلة طويلة . وهذا الحشد من الطيور يطير سريعاً ومتلاصقاً فى هذه الظلمة ، محدثاً بأصواته اضطراباً فى الهواء (الأوديسا . فصل ٢٤ ، ترجمة بيتوبيه).

(٢) وهذه هى ملحوظة السيد كوتيل الذى رحب باستخدامنا لها . ونحن ندين له بمجموعة ملاحظات عن الأرصاد الجوية أجراها فى مصر بعناية فائقة.

أيضا فى مياه النيل وفى مياه البحر على شواطئ مصر إلى أسباب عامة، جديرة بأبحاث علماء الطبيعة .

وإذا افترضنا قضاء فنان أوروبى عامين أو ثلاثة متصلة داخل هذه السراديب، فسينقصه على الأرجح الوقت والجهد لرسم كل هذه الرسومات وكل ما قد يثير انتباهه . ولكن فضلا عن الصعوبة المادية لملاحظة وكتابة هذا الكم الوافر من الأشياء المختلفة ، فلعله يجد أمامه صعوبات من نوع آخر، وقد يفقد شجاعته قبل فضوله من جراء الجهد فى جوب كل هذه الملفات المتعرجة؟ ولعلنا نعلم الآن الأسباب التى تؤدى إلى ارتفاع الحرارة بشدة فى هذه السراديب. أضف إليها نوعية الهواء الملوث وغير الصحى الذى لا يتجدد إلا من خلال فتحة غالبا ما تكون بعيدة ، والفعل المهيج الذى تحدثه فى الرئتين رائحة التحنيط وخصوصاً رائحة الخفافيش العفنة وغير المحتملة لتراكمها منذ قرون عديدة، وأيضاً الضجر الذى يشعر به الرحالة، وهو يحمل دائمًا شمعة أو شمعتين فى يده، وأخيرا الصوت المزعج الذى تحدثه آلاف الخفافيش وهى تطير حوله، وتعد المروحة الوحيدة فى هذه الدهاليز الأرضية. ورغم هذا التصور لن نستطيع تكوين إلا فكرة ضعيفة عما يمكن أن يلاقيه الرحالة هناك. ويجب أيضًا تصور تلك الممرات الطويلة والضيقة حيث نضطر إلى الزحف منبطحين، وهذه الآبار المتعددة والمومياوات القابلة للاشتعال ، وأيضاً مخاطر كثيرة حقيقية نلاقيها اليوم فى أماكن كانت قديماً مرتعاً لسكان عاصمة كبيرة . هنا فى المكان نفسه حيث كانت تقام آجل الاحتفالات مع أبهة الدين كلها وبذخ الفنون كافة، يلجأ أحد الرحالة يجذبه فضوله إلى هذه العجائب إلى الزحف ووجهه يغوص فى الأنقاض معرضاً حياته نفسها للموت . وإن لم تكن الحوائط قد غطت برسومات ونقوش بارعة الدقة تعد دلائل حية عن الحالة السابقة للمقابر ، فكيف يمكن أن تكون فكرته عن المؤرخين الذين أشادوا سابقاً بمقابر المصريين وجنازاتهم ؟

إن هذا التناقض هو الذى يدفعه للدخول فى تفاصيل جديدة عن حالة هذه الأماكن الحالية . ومن المستحسن من جهة أخرى تحذير الرحالة اللاحقين من الحوادث التى تنتظرهم فى المقابر والتى من شأنها الإضرار على الأقل بعملهم.

ويعيش العرب الذين يسكنون تجويفات الجبال اليوم فى فقر مدقع . والأمل الوهمى الذى يحدوهم بإيجاد كنز هناك يسهم فى إبقائهم فى تلك المساكن الغريبة التى اختاروها. ويعزز هذا الأمل من حين لآخر عثورهم على قطع قديمة من الذهب المصمت ومنظر أوراق الذهب التى يلمحونها على غلاف المومياوات وعلى جلدها نفسه. وإذا ملنا إلى تصديق بعض الأنباء، فإنهم يجدون أيضاً فى بعض الأحيان عملات معدنية فى فم تلك المومياوات. ولكن ليست لدينا أية معرفة شخصية بهذه الواقعة وسوف نتجنب تأكيدها. وعلاوة على ذلك، يقوم العرب بجمع برونزيات ومصابيح وأوان، وأخيراً كل أنواع القطع المحفوظة جيدًا، وينقلونها إلى القاهرة لبيعها للأوروبيين. ولذلك فهم مشغولون دوماً بالتنقيب فى المقابر بصبر لا نهاية له ويتقدمون فى هذه المتاهات ويغوصون حتى أطراف الدهاليز، ويرفعون الأجساد التى على الأرض، ويفتشونها كلها ويحولون اللفافات إلى قطع صغيرة وأخيراً لا يتركون شيئًا دون فحصه. فلنتخيل الآن منظر أوروبى يدخل وحيدًا فى مقبرة ما وهو يجهل هذه المعلومة، وبعد جوبه عددًا من الدهاليز والقاعات وفحصه للمومياوات طوال ساعات كاملة، ثم أثناء انهماكه فى المشاهدة أو تأمله فى صمت عميق , يسمع فجأة صوتاً واضحاً إلى حد ما فى بئر سحيقة ، ألن يشعر بإحساس مفاجئ، ولا أقول رعب أو خوف , ولكن إحساسًا بالإثارة والاضطراب اللاإرادى، وذلك لعدم استطاعته فى الحال تفسير حدث غير متوقع بسبب منطقى . وإذا رأى وجهاً أبيض يخرج ببطء من وسط الجثث، حاملاً مصباحاً فى يده، ألا يحتاج إلى قليل من التفكير ليدرك أن الشبح ما هو إلا أعرابى يرتدى عباءة[1] ويدفن نفسه طوعاً وسط الأموات للبحث عن قطع قديمة على ضوء مصباحه ؟

أسباب عديدة أشرنا إليها سابقًا أدت إلى إتلاف أسقف المقابر. ويعد تدمير الأعمدة والركائز سبباً آخر أدى إلى تهدم تلك الأسقف: فمن حين لآخر تنفصل

---

(١) معطف أبيض وهو الثوب العادى وتقريبًا الوحيد الذى يرتديه الأعراب.

عنها أجزاء ضخمة يمكنها أن تسحقنا إن كنا غير منتبهين أو مشغولين. وقد حدث ذات يوم أثناء رسمى لعمود أن تهدم ربعه فوق رأسى .

وقد كدت أفقد حياتى مرة أخرى فى مقبرة عند اشتعال بابها فجأة . وأدى القار سريع الاشتعال ومادة حمراء أخرى تشتعل مثل البارود إلى توصيل النار سريعًا إلى الأقمشة المنثورة وورق الكرتون والأخشاب المرسومة بالمدخل . وكنت حينذاك مع اثنين من العرب فى بئر يبلغ عمقها أربعة أمتار (اثنتى عشرة قدماً). وكان علينا أن نتسلق هذه البئر على حبال والسير ثلاثين خطوة فى طريق وعرة والخروج زحفاً من مدخل شديد الانخفاض تسده النيران . ولحسن الحظ خمدت النار من نفسها . عند خروجنا من السرداب وعند رؤيتنا للحوائط التى اسودت وسيرنا على الرماد الساخن أدركنا مدى الخطر الذى تعرضنا له .

لم تودِ هذه الحوادث المرعبة لحسن الحظ بحياة أى من أفراد البعثة رغم فضولهم وتهورهم وهى نادرة بلا شك ولكنها ليست الخطر الوحيد الذى يُخشى منه على زائرى هذه السراديب. ويشهد على ذلك تلك المغامرة التى تعرض لها اثنان من بيننا؛ كانا قد دخلا فى الساعة الخامسة مساء [1] مقبرة واسعة مزينة ببذخ شديد وبها قاعات ودهاليز وطرقات مكونة فيما بينها زوايا عديدة. ويحدث عند التوقف مراراً لرؤية أشياء بديعة وجديدة تشغل الذهن جداً أن يبدو للمرء أنه قد قطع شوطاً طويلا فى السير ، كما تبدو الملفات أكثر تعقيدًا. وفضلا عن ذلك ، تدفع الظلمة الشديدة فى هذه الأماكن إلى السير خطوات عديدة يميناً ويساراً ولا نستطيع التغلب على هذه الظلمة إلا بحمل شمعة لرؤية الآثار جيداً. وبذلك يغوص باقى المكان فى ظلمة حالكة خلا النور الخافت لتلك الشمعة. ولذلك يبدو للمرء بعد سير خمسمائة قدم فى خط مستقيم أنه قد سار ألف قدم . وقد قابل الاثنان فى طريقهما بئراً بعمق عشرة أمتار تقريباً (ثلاثين قدمًا) . كان عليهما أن يجلسا على حافتها ويتقدما على أيديهما . وقد اعتقدا أنهما تركا وراءهما آبارًا كثيرة وذلك لأنهما لم يقوما بعد ملفات الطريق أو النظر دائماً إلى أقدامهما .

---

(١) يوم ٢١ من الشهر التاسع للعام الثامن من التقويم الجمهورى (١٣ أكتوبر ١٧٩٩).

وبالفعل كان هناك آبار كثيرة أخرى فى المقبرة . ولم يكن لديهما إلا فكرة مبهمة أو خاطئة عن تلك الأماكن . وهناك اختلاف كبير بين الإحساس الذى يخلفه فى العقل وجود خطوط كثيرة لمتاهة ما لاسيما فى هذا الموقف ، وبين التأثير الذى تحدثه خريطة مرسومة عن نفس الأماكن وينظر إليها بأعصاب هادئة .

وبفعل طائش لم يدركا نتيجته إلا من خلال التجربة ، لم يكن معهما سوى شمعتين لإضاءة الطريق. فأثناء انشغالهما الشديد بتأمل النقش البارز ، انطلق فجأة من أعماق طرقة من الطرقات سرب من الخفافيش تدفع الهواء شديداً بأجنحتها حتى انطفأت الشمعة . جرى حاملها لإيقادها من الشمعة الأخرى، ولكنها لسوء الحظ أصيبت أيضاً وانطفأت هى الأخرى .

وأصابهما التحول المفاجئ من النور إلى الظلام الدامس برعب شديد وشعرا أنهما فى متاهة مليئة بهوات سحيقة. واستغلا لثوان معدودة الفتيلة الحمراء المتبقية ورجعا على ضوئها خطوات عديدة. ثم أصبحا فى ظلام حالك. واستغرقهما ذهول تام. كيف السبيل لوصف كم الأفكار المشوشة التى تملكتهما فى آن واحد؟ وعصفت بهما آلاف الأحاسيس المتناقضة بين الأمل فى النجاة واليأس المروع واختيار الوسائل وانعدام الحيل والتفكير فى الغد والموت المروع الذى يهددهم وذكرى الوطن . استسلم العقل ولم يبق إلا الخيال والوهم. فالمستقبل الماثل أمامهم قاتم ليس لهم إلا أن يدفنوا أحياء فى هذه القبور فريسة للجوع بعد ثلاثة أو أربعة أيام من البؤس !

وتدريجياً زال الاضطراب واسترد العقل صوابه : اتفقا على علامات مختلفة إذا اضطرتهم الظروف للانفصال . يضرب أحدهما بيده ضربات متلاحقة لشد انتباه أى فرد موجود فى المقبرة . وينادى الآخر بأصوات حادة طلبا للنجدة . ولكن بلا طائل والجواب الوحيد على محاولاتهما تمثل فى صمت مطبق أو صدى صوت. ولدخولهما السرداب آخر النهار، فقد كان رفقاء الرحلة قد اتجهوا إلى النيل وابتعدوا عنهما بنصف فرسخ تقريبًا (٢ كم) .

وكان الأمل واهياً فى أن يسمعهم العرب الذين يسكنون هذه السراديب لقلة عددهم ، ومع ذلك أخذا فى تكرار هذه المحاولات مرات عدة: نداءات بكل قواهم وإرهاف للسمع بتلهف ، ولكن بلا جدوى فليس هناك إلا الصمت المرعب أو الصفير المزعج للخفافيش. اقترح أحدهما تحسس الأرض للبحث عن البئر التى عبراها .

ولكن كيف السبيل ؟ كان عليهما أن يتذكرا الزوايا التى سلكاها ويتعرفا عليها باللمس . وبدءا فى تنفيذ هذه الفرصة الضعيفة. وللتعرف على الأرض جيداً، امسكا بأيديهما وأبعدا أقدامهما قدر الإمكان وسارا القرفصاء خطوة خطوة متحسسين دائمًا إحدى جوانب الدهليز أو الأرضية وسارا بذلك ثلاثة أو أربعة أمتار عرضًا ، وعلاوة على ذلك كان أحدهما يمسك معولاً يستخدم فى التنقيب عن المومياوات ، وبفضله مسحا طريقهما دون ترك أى حائط أو فتحة أو بئر. وبعد بضعة أمتار من مئات الأمتار ، اختفى الحائطان فى آن معًا. فأدركا أنهما فى ملتقى طرق فأسرعا بالتقهقر خوفاً. وقررا دون إبطاء قبل أن تخور قواهما أن يتبعا الحائط من جهة اليمين فقط مهما طالت ملفاته. كان بوسع هذه الفكرة أن تغمسهما أكثر فى المتاهة، ولكن أيضاً كان من الممكن أن تقربهما أكثر من فتحة النجاة.

وكانا يبطئان من سيرهما ثم يسرعان بالتناوب تبعاً لخوفهما من مصادفة هوات سحيقة والرغبة الشديدة فى العثور على البئر المنشودة . وكان التعب قد تملك منهما وتسلل اليأس إلى قلبيهما دون أن ينبسا ببنت شفة عندما شعر الأول فجأة بفراغ بئر تحت قدميه، وتعرف الثانى فى الوقت نفسه على حافة البئر. ولكن ما هذه البئر ؟ وكيف السبيل إلى عبورها ؟ وهل يجب أن يعبراها معاً أو واحداً تلو الآخر ؟ جلوساً أو وقوفاً ؟ بملابس أو بدونها ؟ وجلس كلاهما على حافتها الضيقة لاصقين رأسيهما وظهريهما فى الحائط ومعلقين تقريبًا كل سوقهما فى البئر ، وأخذا يتقدمان ببطء بمقدار ست بوصات فى كل مرة مرفوعين على أيديهما. وأخيراً عبرا البئر بعد أن كادا يلقيان حتفهما فيها، حيث اهتز أحدهما فأمسك بالآخر متشبثًا به، ولحسن الحظ كان الآخر قد وصل إلى

الزاوية المقابلة للبئر فأمسكها بقوة وشد الأول حتى أصبحا خارج الفتحة . وبعد هذه الفرحة غير المتوقعة توالت مخاوف جديدة. ماذا لو لم تكن هذه البئر هى المنشودة ؟ سيضطران إلى عبورها من جديد ويضلان طريقهما أكثر . ولكن هناك فكرة واحدة فقط يجب التشبث بها والإصرار عليها: السير فى جهة اليمين فقط . وفى هذه الأثناء، ضرب أعينهم ضوء خافت جداً وبعيد جداً. ويعرف جيداً من قضى عدة ساعات فى ظلمة حالكة أن النظر يعانى فى هذه الحالة من سراب وهمى ومن أضواء لا حقيقة لها. وتساءل الرجلان إن كانت وهماً فعلاً. هل هى انبعاث غاز فجائى فى مكان ما أو مصباح أحد الأعراب أو هى مجرد خداع حواس؟ وأسرعا رغم تشككهما نحو هذا النور الذى بدا فى ازدياد , وهو ليس نوراً أحمر لمصباح بل أبيض ومتسعًا وبلا نهاية .

وخطر لهما أن الوقت هو غروب الشمس ومن الممكن أن يكون ضوء الغروب قد دخل السرداب وغمر نواحيه . وعليه، فقد اندفعا نحو هذه المسافة المضاءة ووجدا وضح النهار. كانت الساعة السادسة وكان انعكاس الضوء قد بلغ نهاية طريق المقبرة رغم طول المسافة لأكثر من تسعين مترًا (٢٨٠ قدما) . وإذ غمر الضوء فى الداخل الدهاليز القريبة أدركا انهما لم يقوما بأية خطوة خاطئة أو غير مجدية فى طريق الإياب، حتى البئر كانت هى التى عبراها سابقًا . كم خفق قلباهما فرحا فى طريق المقبرة حتى إن أحدهما أخذ يجرى مسرعًا إلى الخارج وهو يلتقط أنفاسه من الرعب وليس من الفرحة، وهكذا عادا إلى النور والى رفقائهما فى سلامة وصحة بعد أحاسيس متعاقبة من اليأس والأمل .

ولابد أن اذكر هنا حكاية طريفة قليلة الانتشار ومرتبطة بالقصة السابقة ولكنها أكثر مأساوية[1] وبطلها الرئيسى هو الشاعر الإنجليزى إيرون هيل الذى

---

(١) نجدها مذكورة فى الجرائد عام ١٧٨٥ شهر أيار / مايو ص ٣٥٣ فى مقالة طرائف وعجائب: فى عام ١٧٠٠ سافر إيرون هيل من لندن لعمل جولة فى فلسطين ومصر وبلاد أخرى فى الشرق . وكان صديقًا لباجيه ويعمل سفيراً فى القسطنطينية، وقد منحه كل وسائل السفر مع الريح . ومع ذلك لم ينشر رحلاته . فليس لدينا منه نثراً سوى خطابات غرامية . ويعد ريرون هيل أحد ضحايا بوب فى قريحته الهجائية . ولكنه طرح النقد فى قصيدة موجهة ضد مؤلف «لادونكياد». راجع: قاموس جديد وعام للسيرة الذاتية، المجلد ٦ ، لندن ١٧٩٥ ، وأعمال إيرون هيل فى أربع مجلدات .

أشاد ببطرس الأكبر فى قصيدته بعنوان نجم الشمال وقد اشتهر بأعمال أخرى كثيرة . كان مسافرا إلى مصر مع اثنين من أصدقائه وأراد زيارة مقبرة. فأخذوا معهم دليلاً ونزلوا فى السرداب بواسطة حبال سميكة. وعند ارتيادهم القبو، وجدا رجلين ممددين على الأرض كما لو كانا قد ماتا جوعاً. كان أحدهما يحمل لوحات كتب عليها ما حدث لهما. كانا أخوين من عائلة كبيرة فى البندقية. أحس إيرون هيل ورفاقه بالخطر المحدق بهم ورأوا الدليل واثنين معه يحاولون إغلاق باب السرداب . فاستلوا سيوفهم وحاولوا الخروج. وعندئذ سمعوا صوت حشرجة شخص يذبحونه. ولحسن الحظ رأوا القتلة وتبعوهم ووصلوا للفتحة قبل أن يتمكن المجرمون من إغلاقها بجحر لدفنهم أحياء. وأترك ظروفاً كثيرة مشكوكا فيها فى هذه القصة. فمن السهل تخيل نوعية هذه القصص وإضفاء لون شبه واقعى عليها لإثارة القارئ بسهولة. ألا نقرأ باهتمام شديد وصف كليفلاند فى كهف رومنيهول ونحن على ثقة من قراءة محض خيال ؟ يتملكنا إحساس الشفقة بقوته وطبيعيته حتى إننا ندع أنفسنا للخيال دون الاكتراث بالحقيقة .

والشاعر إيرون هيل ـ وهو بطل القصة ـ استطاع وهو يقص هذه القصة أن يقع أسيرا لها، وهو ليس الحال مع مغامرة الرسام روبير فى مقابر روما، فقد استحوذ عليها شاعر معروف كما لو كانت واقعة مأساوية تماماً ومن نسج الخيال. ولكن مع تجميلها بكل أساليب إثراء الشعر إلا أنه استطاع أن يحترم الحقيقة .

الجـزء الثـانى
المقابر من الناحية الفنية

المبحث الخامس : نظام المقابر

لقد ذكرنا بالفعل أن نظام تصميم المقابر وتقسيمها يتميز بتنوع شديد يجعل من الصعوبة بمكان جمعها كلها فى طائفة واحدة تتميز بشكل محدد ؛ لذا كانت الطريقة الوحيدة للحديث عنها هى إلقاء الضوء على بعض أمثلة من كل نوع من أنواع التقسيم .

ويؤدى إلى أكثر المقابر أهمية وجمالاً بهو فى الهواء الطلق ينتهى بدرجات عدة نهبط منها إلى المقبرة ونمر بعدها بمدخل واسع له سقف مقوس الشكل، يقودنا إلى حجرات عدة يتراوح ارتفاعها بين أربعة وخمسة أمتار (من ١٢ إلى ١٥ قدماً) وتقع كلها على المحور نفسه، ولها ركائز عدة مربعة الشكل أو محذذة . وتنتهى هذه المجموعة من الحجرات بحجرة أخيرة أصغر حجماً يوجد بها منصة مرتفعة على أربع درجات . وفى نهاية هذه القاعة يوجد نحت مُجسَّم لشخص جالس ويكون مصحوباً أحياناً بشكلين لامرأتين[1] ويوجد على جانبى هذه الحجرات أروقة ذات أبواب جانبية تؤدى إلى أكثر من بئر للمومياوات وتأخذ هذه البئر شكل المربع، وعرضها يتراوح بين مترين إلى ٣ أمتار (من ٦ إلى ٩ أقدام) أو أكثر، ويتراوح عمقه بين ثمانية، وعشرة، وخمسة عشر مترًا . كيف كانوا يهبطون فيها؟ وكيف كانوا يمرون بها بسهولة ؟ هذه هى الأسئلة التى لم نكشف إجاباتها إلى الآن لعدم العثور على أية إشارة أو دليل أثناء دراسة هذه الأماكن بعناية .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٦٧ ، شكل ٢ ، المجلد الأول .

ونجد أحياناً فى نهاية الغرفة الأخيرة سلسلة جديدة من الحجرات عمودية على المحور الأول ومقسمة بواسطة مساحات منبسطة ودرجات سلم عريضة : ومن هنا نستطيع الوصول إلى دهاليز جديدة ومجموعة جديدة من آبار المومياوات. وأخيراً تؤدى بنا مجموعة أخرى من الممرات قائمة الزوايا إلى مدخل المقبرة أو تنتهى عند نقطة أخرى من الاتجاه الأول . وتختلف أطوال هذه المقابر كثيراً: فيبلغ طول إحداها حوالى ٢٠٠ متر (أكثر من ٦٠٠ قدم) وذلك إذا أخذنا فى الاعتبار أبعادها الرئيسية فحسب ، فى حين يبلغ طول مقبرة أخرى ١٥٠ متراً (أكثر من ٤٦٠ قدمًا)[1] وتتميز كل الأبواب بلوحات أو إطارات وبفتحة مصحوبة بتجويف، فتبدو الأبواب كما لو كانت مغلقة. بيد أننا لم نلحظ قط أى أثر لمفصلات أى باب أو حتى بقاياها أو بقايا مصراعيه .

وتأتى بعد هذه المجموعة من المقابر مجموعة أخرى تتسم بنظام مختلف يتميز بسراديب أقل اتساعاً. وهى تشبه المجموعة الأولى فيما تضمه هى الأخرى من عدة حجرات أو أروقة تتوالى حتى الحجرة الأخيرة التى يوجد بها نحت مُجسم لشخص جالس داخل كوة فى الحائط. ولكن ارتفاع الحجرات فى هذه المجموعة لا يتعدى مترين أو ثلاثة أمتار ، وكذلك عددها أقل. أما الآبار ، فهى ضيقة يبلغ عرضها أحياناً عشرة أمتار وأحياناً خمسة عشر متراً أو أكثر، وقد لا نستطيع تحديد عمقها بدقة ولا عدد تفرعاتها ومنافذها المتعددة. وتعد هذه الآبار أكثر ضيقاً من مثيلاتها فى المقابر الكبيرة ، وتكون أحياناً مربعة الشكل وأحياناً دائرية الشكل . ونصل إلى أعماقها من خلال نتوءات بارزة على اليمين واليسار، تسهل الهبوط حيث يضع الفرد القدم اليمنى على جانب ثم القدم اليسرى على الآخر، ويتقدم بهذا الشكل حتى يصل إلى المومياوات .

أما ترتيب النوع الثالث من المقابر ،فيفتقر إلى النظام. أولاً نجد الباب أقل ارتفاعاً. ولا يوجد سوى الحجرة الأولى التى تُحدث زاوية قائمة مع الواجهة، والثانية تُحدث زاوية معها. ثم تأتى أروقة ودهاليز ضيقة ومنخفضة، تتوالى بغير نظام؛ حتى إنها أحياناً تتداخل فى بعضها البعض وتبدو متعرجة فتأخذ شكلاً حلزونياً . وبعد منحدر سريع تتفرع هذه الدهاليز إلى اتجاهات عديدة،

ونجد فى التقاطع بينها آبارًا مثل تلك التى وصفناها. وقد نرى كذلك بعد الوصول إلى النهاية دهليزاً صاعداً يفاجئ الزائر ويؤدى به إلى المدخل.

وتوجد بعض المقابر التى تظهر فيها عوائق مفاجئة فبعد أن نمر بعدة دهاليز نجد فجأة منحدراً أو مرتفعاً لأمتار عدة، ولولا الحبال أو السلالم ما كان من الممكن استكمال الطريق. ولقد شاهدنا أحد هذه الجدران يرتفع عن الأرض حوالى ثلاثة أمتار؛ وكنا نرى من القمة خمسة مداخل مختلفة تؤدى إلى آبار أخرى.

ويشير المثال التالى إلى النوع الثالث من المقابر(١): تبدأ المقبرة بغرفة انتظار صغيرة فى المدخل، منحوتة بعناية ، ويليها رواق ينتهى بفتحة ضيقة لا يمكن الدخول منها إلا بصعوبة. ويجب فى هذا الرواق الذى يقل عرضه عن متر ونصف المتر أن يسير الفرد منحنياً (بسبب الرديم دون شك) أكثر من مائة خطوة متتالية، مستمراً فى الهبوط فى شكل حلزونى. وكان يوجد فى النهاية غرفة أرضيتها منخفضة، ولا يمكن بلوغها إلا بالصعود مترين إلى أعلى. وكانت هذه الغرفة صغيرة وبها نقوش وألوان: وكان بها تمثالان بالحجم الطبيعى من الجرانيت، تم صقلهما بشكل جيد. وبالخروج من هذه الغرفة كنا نجد رواقاً مماثلاً للسابق، ولكن يمكن للفرد أن يمشى فيه منتصب القامة. وبعد أن تقدمنا مائة خطوة فيه، ثم هبطنا حوالى ستة عشر متراً تحت مدخل المقبرة وجدنا بئراً مربعة الشكل وشديدة العمق لم نستطع النزول إليها لنقص فى الحبال الطويلة ؛ ولهذا فإننا نجهل ما بها أما الآبار الأخرى، فقد استطعنا النزول فيها ورأينا المومياوات فى وضع غير منظم وفى شتى أنحاء المكان ولقد قلب العرب الدنيا رأساً على عقب، على الأقل فى المقابر المفتوحة الآن .

ولقد شرحت فى فقرة سابقة سبب اضطرارنا ، فى العديد من الأروقة، للزحف على البطون مسافة تتراوح بين خمسة وستة أمتار أو أكثر . بيد أننا، فضلا عن إشارتنا إلى انسداد المداخل الحقيقية فى أغلب الأحيان ، نستطيع أن

---

(١) إن وصف هذه المقبرة منقول عن مذكرات رحلة ميشيل أنج لانكريه مهندس الطرق والكبارى، الذى توفى عام ١٨٠٧ والذى سبقنى إلى مهام المفوض بإدارة أعمال رسوم الكتاب وطباعته. ولقد أشدنا بقيمته الأدبية النادرة فى الاستهلال الذى يلى المقدمة التاريخية.

نزعم أيضاً أن العرب قاموا فى حالات كثيرة بفتح مداخل بالقوة نظراً لعدم تمكنهم من اكتشاف المداخل الأخرى، وأنهم لم يهتموا كثيراً بفتحها بالاتساع المناسب لمرور الجسم فيها.

ولقد كان السقف المقبى مستخدماً بكثرة فى مقابر المصريين. ودائماً يكون جزءاً من دائرة نصف قطرها كبير ، ويكون القوس منفذًا بدقة، ولكننا نعتقد أننا قد رأينا كذلك شكل يشبه مقبض السلة الذى تتميز أطرافه بتماسها مع الجدران العمودية. وجدير بالملاحظة الاستخدام الشائع للخط المنحنى فى الأبواب والأسقف، وهو ما يثير دون شك سؤالاً مهمًا : هل كان المصريون قديماً يجهلون شكل القبة ؟

ولكننا هنا لا نتناول الموضوع إلا من ناحية تقسيم المقابر . والواقع أن الممرات المعقودة كانت تُستخدم بطريقتين مختلفتين فى القبور، إما كسقف ، وإما كإطار بسيط مخصص لحفظ نقوش . ونستطيع أن نرى خمسة أمثلة على النوع الثانى فى رسوم المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة(١).

وستشير المجلدات التالية إلى أمثلة أخرى(٢) .

لقد جعل المصريون الأسقف على شكل مقبى فى مداخل المقابر والأروقة الأولى . هل كانوا يرغبون بذلك إعطاء الأسقف شكلاً أكثر أناقة عن شكل السقف المستوى ، أم إنهم كانوا يقلدون بذلك شكلاً معمارياً كثيراً ما استخدمه مهندسوهم فى حالات عديدة ؟ هذا ما لا نستطيع أن نجزم به. وفى الحقيقة، فإن معبد أبيدوس وغيره من الآثار يدفعنا للميل إلى الاحتمال الثانى، لكننا لا نستبعد كذلك الاحتمال الأول. ودائماً ما نستنتج من ذلك أن المصريين كانوا ينوعون فى معمار أبنيتهم أكثر مما نظن عادة. ونختم حديثنا عن الممرات المعقودة فى المقابر فنؤكد هنا إلى أى مدى جانب الصواب أولئك الذين ظنوا أن المصريين كانوا يجهلون استخدام الفرجار .

---

(١) انظر اللوحات أرقام ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ، المجلد الثانى.

(٢) انظر مقابر أسيوط وبنى حسن ، المجلد ٤ ، اللوحات من ٤٣ إلى ٤٩ ، من ٦٤ إلى ٦٦.

المبحث السادس : نسق زخرفة المقابر

بعد أن وجدنا أن الشكل المعماري للمقابر ليس بينه وبين عمارة المعابد والمباني الأخرى أي جوانب مشتركة ، بخلاف نوع من التقارب في طريقة تقسيمها ، نلاحظ أن الطريقة التي كانت متبعة للزخارف لم تكن واحدة في المقابر من ناحية، والمعابد من ناحية أخرى. ففي الوقت الذي تتميز فيه عمارة المعابد بعناصر محددة وواضحة تتفق وارتفاع الأعمدة وارتفاع أجزائها المختلفة ، لا تتسم عمارة المقابر بأي تقسيم واضح وأساسي. فلا توجد في المقابر قاعدة للبناء، ولا أعتاب ، ولا كورنيش، وذلك لأنه لا يوجد بها أعمدة ذات تيجان وقواعد فكل جدرانها مستقيمة وملساء ، ولا يوجد بها أي مقاطع. ومن ثم يجب علينا ألا نبحث في المقابر عن وسائل الزخارف التي لجأ إليها المصريون في عناصرهم المعمارية، مثل الحلية الحلزونية في قاعدة العمود أو الشرائط حول الأعتاب، والأشكال المضلعة، والكورنيش وتجمعاته المتناغمة ، وأوراق الشجر ، والنقوش والزخارف التي تميز تيجان الأعمدة ، وأخيراً الزخارف الأخرى التي تتسم ببروز قوي والتي تختلف عن زخارف الجدران المعتادة ، التي تظهر في لوحات ذات أطر مربعة ومستطيلة. ونجد أن هذا النوع الثاني من اللوحات هو الذي يستخدم في تجميل المقابر بدءا من الأرضية حتى السقف. ومن ناحية أخرى، فإن أسقف المقابر غنية بالتفاصيل التي لا تظهر في أسقف المعابد والقصور، وتضم هذه التفاصيل مجموعة من الرسوم الجدارية التي تمثل تعرج النهر، والعديد من الزخارف النباتية المرسومة في شكل مربعات موحدة أو مربعات منسقة على طريقة لوحة الشطرنج ، والكثير من الحليات الحلزونية الرقيقة والأشكال النجمية المتنوعة ، وما يعرف بالرسوم اليونانية أو حتى الإترورية[1] ويؤدي التعارض بين ألوان هذه التشبيكات النباتية إلى منظر بالغ

---

(١) انظر اللوحة رقم ٦٤ ، المجلد ٤ ، رسوم مقابر بني حسن التي تضم الكثير من هذه الزخارف غير المألوفة : وهي الحالة الوحيدة التي ابتعد فيها المصريون عن تقليد الأشياء الطبيعية والأسلوب القائم على الرموز. كذلك فإن المقابر في جبل السلسلة وأسيوط وإسنا والأهرامات ، تتسم بهذا النوع من الزخارف الإترورية على الأسقف.

الروعة يزداد جمالاً بفضل الألوان الزاهية والبراقة. ولقد برع الفنانون حقاً فى رسوم هذه الأسقف ، حيث تحرروا من القيود المعتادة التى تميز النقوش الدينية وكانوا يطلقون العنان لخيالهم ويتبعون فقط ما يصل إليه . وقد يثبت لنا ذلك ، على الأقل ، الفرق بين الرسوم المنزلية والرسوم التى تمثل موضوعات دينية .

وعلى الرغم من عدم وجود مقاطع فى الشكل المعمارى للمقابر المحفورة، فإننا نجد فيها أحياناً نقوشاً شديدة البروز لا نجدها حتى فى المبانى. وتثير هذه النقوش دهشة كبيرة ويكون لها أثر بالغ، ويرجع ذلك دون شك إلى التناقض بينها وبين الرقة التى عادة ما تميز النقوش قليلة البروز . ولقد قام القدماء أحياناً ، فى الحجرات الأخيرة أو على جوانب الجدران ، بحفر تجويفات على مسافات مختلفة ، ونحتوا بها مجموعات لأشكال صغيرة ، تمثل أحياناً المومياوات[١]، وأحياناً أخرى ثعابين ضخمة ، أو أنهم كانوا ينحتون أقنعة مزخرفة مرتبة الواحد تلو الآخر[٢]، وتبدو هذه المجموعات المتناسقة كما لو كان يحيط بها إطار من بعض الأعمدة الصغيرة التى تأخذ شكل ساق زهرة اللوتس ، أو إطار من أعمدة جدارية بارزة لها رأس الآلهة إيزيس، وعادة ما نجد هذه الأشكال على أبواب وهمية[٣]. وقد جرت العادة أن يعلو هذه الأشكال المنقوشة إطار مقوس الشكل.

وبخلاف هذه الأشكال التى تميز زخرفة المقابر ، نجد أيضاً أشكالاً بالحجم الطبيعى ، تتبع النقش المجسم ، وتصور أشخاصاً واقفين أو جالسين ، وذلك فى تجويفات توجد فى نهاية الدهاليز. وتصور هذه الأشكال رب الأسرة التى تملك المقبرة . ويمكننا أن نرى فى النقوش نموذجاً لمثل هذه الأشكال ، وهو تمثال واقف داخل كوة فى الجدار . ويبدو هذا التمثال فى مظهر بسيط ، وكأن صاحبه يرتدى ملابس فضفاضة كثيرة مصنوعة من قماش مضلع ، وتصل إلى الكعبين، ومثنية بطريقة غريبة عند الخصر[٤].

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣٩ ، شكل ٥ ، المجلد ٢ .
(٢) انظر اللوحة رقم ٣٥ ، شكل ٣ ، المجلد ٢ .
(٣) انظر اللوحة رقم ٣٩ ، شكل ٥ ، واللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٢ ، المجلد ٢.
(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٢ ، المجلد ٢ ، وانظر كذلك اللوحة رقم ٦٧ شكل ٢، المجلد ١ .

وباستثناء الأشكال البارزة التى أشرنا إليها ، نجد كل زخارف المقابر على سطح الجدران ، وتكون عبارة عن رسوم جدارية أو حتى نقوش أقرب ما تكون للسطحية سواء فى تجويف الصخور أو بشكل بارز ، بعضها ملون والبعض الآخر غير ملون ، وتكون فيها الأشكال متوازية مع بعضها البعض. وعادة ما تكون هذه الأشكال ذات أبعاد صغيرة للغاية ، ولذلك فإن المشكلات المتعلقة بالأحجار والتى تحدثنا عنها بالفعل ، مثل حجر الصوان ومشكلة التكلس ، كثيراً ما شكلت عائقاً أمام الفنانين. ولقد استطاعوا التغلب على هذه المشكلات بفضل العناية الفائقة والدقيقة من جانبهم ، بل يمكن القول أن البحث عن الدقة فى العمل والعناية به يعد شيئاً لا نراه إلا فى مصر القديمة . وكان النحاتون عندما يجدون قطعاً من حجر الصوان ، فى أى مكان ، يجمعونها ويدقون حول كل منها لتأخذ شكل متوازى الأضلاع. ثم كانوا يسدون الفراغات بين الأحجار بحجارة مهيأة لشغل هذا الحيز بالضبط ويثبتونها بالملاط . وكانت هذه الفواصل مصنوعة بإتقان شديد حتى إن من لا يعرف بوجودها يجد صعوبة بالغة فى ملاحظتها بمفرده أو حتى فى تخيل العمل الذى بذل فيها. ولكن بمجرد أن نكتشف حقيقة الأمر ، نبدأ فى النظر بدقة ولا نلبث أن نكتشف كل هذه الفواصل الحجرية، ولإخراجها من أماكنها، يكفى الطَرْق لبعض الوقت حولها(١). وتزيد هذه الفواصل الحجرية على الأقل فى بعض الحجرات التى غالباً ما يتخلل صخورها بعض الحصى. ولقد لاحظ السيد لانكريه والسيد كوتل أن ربع مساحة مثل هذه الحجرات والمقابر يتكون من هذه الأحجار المستخدمة كفواصل.

وبفضل هذه الطريقة المصرية فى البناء ، تكون مجموعات الأشكال متصلة على الجدران دون أى فوارق فاصلة مصطنعة أو غير متناسقة . وكان كل ما يهم الفنان الذى يرسم زخارف الواجهة هو الربط بين كل ما يرسم ومكانة الحدث الذى يعبر عنه والشخصيات . ولما كان النقش على حجر الصوان أقرب إلى

---

(١) ولقد استطاع بهذه الطريقة السيد لونوار أن يستخرج من الجدار الجزء المحفور الذى يبدو فى اللوحة رقم ٤٧ ، شكلى ١٢، ١٣ ، المجلد ٢ ، ولقد تم استخراج أجزاء أخرى من نفس المقبرة.

المستحيل ، وكان ترك مساحات فارغة إخلالاً بالتناسق فى الشكل ، لم يكن هناك حل إذن غير معالجة عدم تساوى جوانب الأحجار .

ويجب أن نتفق على أن هذه العناية جعلت دون شك العمل فى المقابر صعباً وطويلاً للغاية . بيد أن الدقة المتناهية فى تفاصيل النقش تبرر لنا ، بل وتفسر هذا الصبر الغريب الذى ميز الفنان المصرى القديم . وقد لا يتعدى ، فى بعض الأحيان ، ارتفاع الأشكال فى لوحة ما نصف الديسيمتر (٢ بوصة)، ويبلغ بالكاد ارتفاع ما يحيط بها من رسوم هيروغليفية سنتيمتراً واحداً (بمقدار أربعة خطوط) . ويمكن للوحة مماثلة تضم ستة أشكال أن تشغل مساحة قدرها من ديسيمتر إلى ثلاثة (حوالى ٥٠ بوصة مربعة) : وبالتالى فإن جانباً واحداً من أى جدار يبلغ طوله خمسة عشر متراً ، سيضم ١٢٠٠ لوحة من هذه اللوحات الصغيرة. ولنحسب الآن عدد الرموز الهيروغليفية. الصغيرة فيها ، ثم عددها فى جدارين أو ثلاثة ، فى مقبرة واحدة ثم عدة مقابر ، وأخيراً عددها فى كافة الآثار الفرعونية كافة الموجودة تحت سطح الأرض.

وليست كل الواجهات متقنة بهذا الشكل ، ولكن أبسط المقابر التى لها عدد بسيط من الواجهات الخالية من النقوش ، تتميز بزخارف لأشكال صغيرة الأبعاد . وفى الحقيقة ، فإن كثيراً منها يظهر فيه الإهمال ، حتى إن أبعاد الأشكال تكون كبيرة ، وقد لا يكون لها أحياناً شكل محدد. إلا أننا نلاحظ دائماً نسقاً محدداً لرسم محيط بالأشكال ، كما نستشعر إحساساً بالنسب والأبعاد . ولكن ما يمكننا قوله هو أن أكثر الأعمال افتقاراً للكمال هى التى تنتهك فيها كل القواعد.

وكانت الأشكال ترسم على طبقة خفيفة من الطلاء ثم يتم تلوينها. ويتم صقل هذه الطبقة من الطلاء بمعجون المرمر، ويبدو أن هذا المعجون يتكون من جبس خفيف للغاية وغراء شفاف. ولذلك، فهو يبدو أبيض اللون إذا لم يتم وضع طبقة لون أساسية تحته، حتى أنه يبدو لامعاً فى مختلف الاتجاهات. ولم نكتشف ما هى المادة المستخدمة التى ساعدت على ثبات الألوان، وأسهمت دون شك فى إبقائها زاهية كما كانت .

وكانت الألوان تغطى السطح المستوى للأشكال ، ولم يكن هناك ألوان هادئة ولا ظلال ملونة على المناطق دائرية الشكل. ولكن عند تلوين الأجزاء البارزة ، تأخذ المناطق المجسمة على شكل دائرى ظلالاً يكون لها تأثير الألوان المعتدلة. وبما أن الرسام استخدم اللون الأحمر ليرسم الخطوط المحددة للأشخاص والزخارف الأخرى ، فقد وجب على من لون هذه الرسوم أن يتوخى الحذر ، وألا يخرج عن الخطوط الحمراء ، وأن يبسط درجة اللون التى يريدها كما يجب.

ولقد كانت الألوان والدرجات المستخدمة للبشرة محددة مسبقاً ، وكذلك الأشياء الأخرى المختلفة كان لها ألوانها الخاصة. ومن ثم فإن موهبة الرسام كانت تقتصر على إتقانه عملية الزخرفة ، ذلك أن الفضل لا يعود إليه فى تحضير الألوان التى كان يتم إعدادها دون شك وفق عمليات كيميائية. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالثقة والثبات الذى يظهر فى خطوط الرسم : وتعد هذه هى السمة الرئيسية التى تميز هذه الرسوم ، من الناحية الفنية، بسبب التحديدات الخالصة المعبرة عن جرأة الفنان المصرى ، خاصة فى رسوم الحيوانات. أما الثبات المذهل للألوان ، فهو يثير الاهتمام حقاً ، ونستطيع أن نطّلع على اللوحات كى تكون لدينا فكرة ما عن الألوان الزاهية والخالصة للغاية التى لاتزال برونقها إلى الآن(١) .

أما الأشكال التى كان يجب نقشها فى الجدار قبل تلوينها ، فكان يتم الإعداد لها مثل الرسوم الجدارية ، فكانت ترسم باللون الأحمر ثم يحفر الحجر من حول خط الرسم . ويظهر أحد هذه الرسوم الأولية فى اللوحات(٢) .

إن ما قلناه فى هذا الصدد يؤدى بنا إلى أن نتفق على أن الخطة التى اتبعها الفنانون المصريون فى زخرفة المقابر كانت تقوم ، بصفة عامة ، على تقسيم واجهات الجدران إلى خانات أو لوحات مستطيلة الشكل تمتد من الأرض حتى الإفريز فى السقف . وكانوا يرسمون فى هذه الخانات أشكالاً ومناظر متنوعة ،

---

(١) انظر اللوحتين رقم ٤٧ ، ٤٨ ، المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٧ ، شكل ٧ ، المجلد ٢.

بعضها ملون ، والبعض الآخر منقوش ، وغالباً ما تكون منقوشة وملونة فى الوقت نفسه. وعادة ما كانت الخانة العليا عبارة عن إفريز يتكون من تجمعات تأخذ شكل نصل الرمح أو أشياء مشابهة .

ويبقى لنا الآن وصف الأشكال التى تعبر عنها اللوحات .

المبحث السابع : الموضوعات المصورة على جدران المقابر

لقد عرف القارئ بالفعل أن الجزء الأكبر من رسوم المقابر يصور الأعمال المنزلية فى مصر القديمة : ولأن هذا الجانب من الحياة المصرية يعد اكثر الموضوعات المثيرة للاهتمام ، فإننى سأفضل، أنا الآخر ، أن أتناولها بالدراسة . ودون أن أبحث عن طراز معمارى معين خاص بتصوير الوظائف المختلفة للشخصيات فى رسوم المناظر العائلية فإننى سأتبع فقط ، فى وصفى ، الطراز المعمارى لنقوش الأشكال المرسومة ، أما الأشكال الأخرى ، فسأصفها كلما يرد ذكرها فى يوميات رحلتى أو أسترجعها بذاكرتى. وقد تكون اى طريقة أخرى أكثر صرامة وأشد نظاماً مجهدة للقارئ ، هذا بخلاف نقص الإمكانيات الضرورية لاتباع هذه الطريقة بشكل دائم. وكل ما نخشاه هو أن نقدم وصفاً يفتقر إلى التنوع ، ولكن السجل الحافل بالعادات لهذه العصور القديمة هو وحده الذى سيقضى على هذه الرتابة .

المشاهد العائلية

إن الرجال ، فى مصر ، لديهم عادة حمل الأشياء الخفيفة على راحة اليد . ولكى تكون لديهم قوة أكبر على حملها ، فإنهم يجعلون المرفق قريباً من الجسم ، واليد ملامسة للكتف: ولقد كان للمصريين القدماء العادة نفسها. وفى صور الأعمال المنزلية ، نرى الخدم يحملون بهذه الطريقة أوانى الطعام[1]. وكانت هذه

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٧ ، المجلد ٢ ، انظر كذلك اللوحة رقم ٦٨، المجلد ١ .

الطريقة فى حمل الأشياء هى عادة النساء أيضاً ، ولا تزال باقية إلى الآن ، فيلجأن إليها عندما يرغبن فى نقل الماء من النهر أو حمل إناء ملىء باللبن. وعندما يكون الحمل أثقل، فيحملنه على الرأس .

أما زى عامة الشعب فى الماضى، فيكاد يكون هو نفسه الزى الحالى، وهو عبارة عن مئزر قصير يصل إلى الركبة ، مشدود برباط عند الخصر ، بحيث يكون باقى الجسم عارياً . وكان غطاء الرأس لديهم يختلف كثيراً عن عمامة المسلمين: وكان عبارة عن طاقية أو شبكة مشدودة على الرأس المحلوق تماماً[١]، لتحميه فى الغالب من أشعة الشمس الحارقة . وفى الحقيقة ، فقد عرفنا بفضل هيرودوت، أن المصريين كانوا يحلقون رؤوسهم وأذقانهم ، ولكنهم لا يفعلون ذلك عند وفاة الوالدين[٢].

ولا يمكننا دائماً معرفة صفة الشخصيات المرسومة أو مكانتها . ومن ثم فإننا نرى رجلاً معمماً فى النقش السابق ذكره أعلاه[٣] ، يمسك بيديه أشياء قد ننظر إليها على أنها شمعدان كبير ، ولكن هناك احتمال كبير أن تكون أى شىء آخر. وتوضح ملابسه المكونة من مئزر مزدوج ، وأساور ، وحزام مطرز ، أن هذا الرجل ينتمى إلى طبقة اجتماعية أعلى من طبقة عامة الشعب. ولكن أبرز ما يميزه حقاً هو غطاء رأس سميك نستطيع وصفه كما لو كان مكوناً من شعر طويل على هيئة حلقات، وهو نفسه شكل الشعر المستعار المعهود لدى إحدى القبائل العربية ، المعروفة بقبيلة العبابدة . وسنرى نموذجاً آخر فى المجلد الثالث من اللوحات [٤] .

ويمكننا أن نضع على رأس قائمة أهم العادات فى مصر القديمة ، تلك التى تتعلق بثقافة فنون الرسم والنقش. إلا أن أحداً لا يستطيع ادعاء جهل المصريين بأكثر الفنون الجميلة تأثيراً فى النفس ، أى الموسيقى .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٧ ، المجلد ٢ ، انظر كذلك اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد ١ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٧ ، المجلد ٢ التاريخ الكتاب الثامن ، المقطع ٣٦.

(٣) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٥ ، المجلد ٢.

(٤) انظر اللوحة رقم ٦٧ ، شكل ٦ ، المجلد ٣.

وإذا أردنا فى هذا الصدد الاستشهاد برأى ديودور الصقلى، فيجب علينا ألا نقبله إلا مع بعض التحفظات ، وذلك لأن لوحات الآثار القديمة ، وخاصة المقابر، تشهد بوضوح لصالح من يشيرون إلى تفوق المصريين وبراعتهم فى الموسيقى. والحقيقة أن ما يشهد حقاً على تذوق الشعب المصرى للموسيقى ، بل استغراقه فيها ، التنوع فى شكل القيثارة من حيث عدد الأوتار وشكل صندوق الصوت، وكذلك كثرة ما يميزها من زخارف ، فهناك القيثارة ذات الأحد عشر وتراً وهناك ذات الواحد والعشرين وتراً. ويشمل عازفو آلة القيثارة الرجال والنساء على حد سواء[1]، إلا أن الرجال كانوا يعزفون وهم واقفون ، فى حين كانت النساء يعزفن وهن جالسات على أعقابهن. وبملاحظة الوضع الذى تتخذه أيدى العازفين على الآلة، نستطيع أن نزعم أن عازف القيثارة يلمس أوتارًا عدة فى آن معًا، مما يؤدى إلى اهتزاز أوتار ذات نغمات مختلفة ، فى الوقت نفسه.

وحتى وإن كانت هذه اللوحات غير مكتملة ، فإننا نستطيع أن نستخلص هذه الحقائق بصورة واضحة، بل إننا نتمنى أن نستطيع القضاء على أى تشكيك فى معرفة المصريين بالتناغم الموسيقى وقدرتهم على تطبيقه. بيد أن هذا الموضوع الهام يستلزم بحثاً خاصاً.

ونرى فى الرسوم آلات وترية أخرى عديدة ، لها مقابض طويلة ، وتشبه الجيتار ، ولكنها تشبه على وجه الخصوص آلة الماندولين التى يسميها العرب حالياً «الطنبور» والتى لا تشترك مع آلة الطنبور الأوروبية[2] إلا فى الاسم. ويتميز هذا الطنبور بثلاثة أوتار أو بعدد أكبر من الأوتار . ولكننا لا نرى فى هذه الآلات أى أثر لمفاتيح الأوتار. إذن، فكيف كان العازفون يتغلبون على تأثير الهواء والحرارة على الأوتار؟ .. هذا هو السؤال الذى لم نستطع التوصل إلى إجابته من خلال الملاحظة الدقيقة للرسوم . وقد نكون حقاً فى حاجة إلى مفاجأة سارة تتمثل فى العثور على بعض بقايا الآلات نفسها. كذلك فإننا نرى فى اللوحات

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٦ ، المجلد ٢ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكل ٦ ، المجلد ٢، انظر كذلك «وصف الآلات الموسيقية لدى الشرقيين» لمؤلفه فيلوتو ، الجزء الأول ، الفصل الثانى ، دراسات عن مصر الحديثة.

الموسيقية الكبيرة إلى حد ما رجالاً يعزفون آلات نفخ متنوعة منها المزمار المزدوج الذى رأيناه فى الكاب، هذا بالإضافة إلى ما نراه من رجال ينظمون الإيقاع بأيديهم أو بواسطة الأجراس أو آلات إيقاع أخرى .

ولا أضم إلى هذه الآلات المصلصلة التى نراها فى أيدى كاهنات إيزيس ، وذلك لأن هؤلاء العازفات تظهرن فى اللوحات الدينية ، ونحن هنا بصدد الحديث عن عادات وفنون وتقاليد المدنيين . وسنلاحظ فى هذا الصدد، لوحة مثيرة رسمها السيد دوترتر وتصور لنا شاباً يتعلم شد القوس[١]. ولقد اعتاد الفنانون المصريون رسم الهدف قريباً للغاية من الرامى. ويبدو أن العادة قد جرت على اختيار حزام الآلهة من بين الشباب وتمييزهم بعلامة ما .

ونرى هذا الشاب فى اللوحة عارياً تماماً إلا من نعل ذى شكل خاص ، ولكنه يتسم بنفس تسريحة الإله حورس ، أى بتلك الجديلة التى تتسدل من خلف أذنه. هذا فى الوقت الذى نرى فيه معلمه يرتدى زى أفراد عامة الشعب ويتميز بنفس طريقتهم فى تصفيف الشعر . ونلاحظ الطبيعية فى الأوضاع والدقة فى تصوير الطريقة التى يمسك بها المعلم بذراعى تلميذه لتعليمه. ويبدو التلميذ وكأنه يستدير ويظهر الجانب الأكبر من ظهره . ونرى قوسه من أبسط الأنواع ، إلا أننا سنجد فى مجلدات اللوحات أشكالاً عديدة لهذا النوع من السلاح . ولا نستطيع منع أنفسنا من أن نلاحظ أن هذا النقش المثير يذكرنا بواحدة من أفضل لوحات المدرسة الحديثة، وهى لوحة "تعليم آشيل " ، فقط فيما يتعلق بالموضوع والحركة فيها . وقد يكون جمع الكثير من الموضوعات المماثلة قيّمًا، لسد النقص فيما كتبه المؤلفون عن تعليم المصريين أو لتوضيح كتاباتهم.ألا ينطبق ذلك أيضاً على رسوم الألعاب والتمارين المختلفة التى كان يمارسها المصريون ، مثل سباق المشى الذى يتحدث عنه ديودور الصقلى[٢] .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٢ ، المجلد ٢.

(٢) ديودور، الكتاب الأول، الفصل ٩ وصحيح أن هذا الكاتب يزعم أن المصارعة كانت ممنوعة فى مصر. ويبدو أن هيرودوت يؤكد هذا الكلام عندما يقول إن سكان أخميم هم فقط من كانوا يعرفون الألعاب الرياضية. وسندرك ما يجب أن نظنه حول صحة هذه المعلومة عندما ننظر لرسوم بنى حسن. انظر اللوحة ٦٦، المجلد ٤، و«وصف بنى حسن»، الفصل ١٦ من وصف آثار العصور القديمة.

أما العادة الحالية المتعلقة بحمل الأثقال الكبيرة، فهى تتمثل فى تعليقها برافعة قوية يحملها رجلان من طرفيها على الكتف الأيمن، ويمسكانها بذراعهما الأيسرين .

وعندما يصل وزن الأثقال إلى ١٢ قنطاراً ، يصبح من اللازم اللجوء لرافعتين ولأربعة رجال. وهو ما نلاحظه كثيراً فى موانىء القاهرة ، وخاصة فى المدن الساحلية. وكذلك فإننا نجد فى نقوش المقابر تصويراً لهذه العادة. فنرى فيها رجلين يحملان ، بواسطة رافعة موضوعة على الأكتاف ، إناء ضخم محاط بشبكة[١] : ولهذا الإناء مقبضان ، ويشبه إلى حد كبير تلك الأوانى التى نسميها الآن «بلاص» ، والتى تستخدم فى حفظ الزيت، والخل، وسوائل أخرى. ويتم تصنيع هذه الأوانى فى المنطقة العليا من الصعيد، ويتم صنع أطواق تحملها فى النيل إلى أن تصل للعاصمة .

وها هو مشهد آخر يصور أحد مظاهر الاقتصاد المنزلى التى لها أهمية أخرى ، وهو عملية وزن البضائع[٢]. يتم تعليق رافعة جزء معقوف وتحمل كفتى الميزان ثلاثة حبال ، وهما تشبهان بالضبط كفتى الميزان العادى الذى نستخدمه . ولكن الفرق الوحيد يظهر فى وضع ذراع الميزان ، التى نجدها أسفل الرافعة بدلاً من أن تكون فوقها . كذلك فإن الميزان يعد أكثر كمالاً من ذلك الذى نجده فى مقابر الكاب[٣] ، ويرى الشخص الذى يزن البضاعة أن الميزان فى حالة اتزان، لأن قمة الذراع موازية للقائمة ، وبالتالى عمودية . ويمكننا أن نخمن أن الصندوق الموضوع على الأرض عبارة عن ثقل ما ، وأن الرجل الجالس وراء من يزن البضائع يمسك لوحاً يدون عليه وزن البضائع ، وأن الرجل الذى ينظر إليه يعبر ، من خلال حركته ، عن ثقل البضائع ، ويرتدى هؤلاء الرجال الثلاثة الزى العادى للشعب .

---

(١) انظر اللوحة ٤٦ ، شكل ٣، المجلد ٢.

(٢) انظر المرجع نفسه، شكل ١٠.

(٣) انظر اللوحة ٦٨ ، المجلد ١ ، ودراسة كوستاز، عن مقابر الكاب، وقد يكون هذا الوضع لذراع الميزان مريحاً أكثر عن وضعه فى ميزاننا العادى. ويملك مميِّز الذهب والفضة ميزاناً حساساً للغاية ذراعه منخفضة.

ولقد لاحظت فى إحدى المقابر المحيطة بممنونيوم أشكالاً منقوشة تصور لنا فنوناً متنوعة ومثيرة، ولكننى لم أتمكن من رسمها. ويمثل إحداها عمالاً منهمكين فى بناء عربة، ونرى أجزاء من عجلات تم صنعها ، ويبعد عنها عجلات كاملة الصنع. ولم نتأكد إذا كانت العربات مصنوعة من الخشب أو من المعدن ، إلا أن الاحتمال الأكبر هو أنها كانت من الخشب[1] ما دمنا لا نرى فى أيدى العمال سوى أدوات حادة. ويصور لنا نقش آخر عملية الصيد بالشباك : ولقد لاحظنا بين الأسماك ذلك النوع الذى يطلق عليه اسم القنومة، وكان يظهر فى الصورة الأوز البرى وأنواع عدة أخرى من الطيور .

ولقد شاهدنا فى الأورقة الجانبية لمقبرة شديدة الاتساع ، رسماً يصور عدداً كبيراً من الخدم يقدمون الطعام لرب وربة المنزل وللعديد من الضيوف. وكان منهم من يحمل أفخاذاً لخراف أو عجول، وبطاً، وخضراً ، وفاكهة ، وأطعمة أخرى كثيرة . ويضاف إلى الطعام الوفير الذى ميز الوليمة ، الاستمتاع بالموسيقى ، من خلال ما توافر من عزف على الآلات الوترية وآلات النفخ . وتعطى كل أشكال ورسوم هذا المنظر نموذجاً لدقة وبراعة الفنان المصرى ، حتى إن الرموز الهيروغليفية فيه تتسم بإتقان لم أشهده فى أى مكان آخر ، حتى فى أكبر الآثار التى شهدت على مهارة الصانع المصرى، ويرجع ذلك دون شك إلى ما تتميز به حبيبات الحجارة فى هذا المكان من رقة ونعومة . ولكن ما يثير الدهشة حقاً هو دقة التحديدات فى مثل هذا العدد الكبير من الأشكال .

ولقد تم تلوين اللوحة كلها على طبقة لون أساسية ، جزء منها غائر فى تجويف داخل الجدار ، والجزء الآخر ذو بروز بسيط للغاية ، ويأتى أخيراً صقل وجه اللوحة ليكون له أثر كبير على العمل الفنى ككل . وكان يجدر بنا اختيار

---

(١) ويبدو أيضاً أن المصريين كانوا يستخدمون عربات مصنوعة من النحاس ، تتميز باللون الأزرق للعجلات كذلك دقة إطاراتها ، وهو ما نستطيع التأكد منه بملاحظة اللوحة رقم ١٢ ، المجلد ٢.

(٢) انظر «وصف ادفو» ، المجلد ١ فصل ٥ ، ص ٢٦٦ ، انظر كذلك ، عن الأوانى القديمة ، اللوحتين رقم ١٤ ، ١٥ ، المجلد ١ ، واللوحات رقم ٣٥، ٦٥ ، ٦٦ ، المجلد ٣ ، إلخ ، وعن الأوانى الحديثة، اللوحات EE، FF ، إلخ ، الدولة الحديثة ، المجلد الثانى (الآنية ، الأثاث، الأدوات)، وانظر أخيرًا مذكرة كوستاز حول مقابر الكاب، المجلد ١ .

واحدة من هذه اللوحات لنقل مجموعة من نقوشها على الشمع أو الجبس ، ولكن الوسائل الضرورية لتنفيذ ذلك لم تكن متوفرة. أما إذا تحدثنا عن إمكانية رسم هذه التفاصيل العديدة ، فسنقول إنه يستلزم وقتاً غير عادى: فقد لا يتمكن عشرون شخصاً ، لا ينقطعون عن العمل لمدة ستة شهور متوالية ، من نقل ١٠/١ من رسوم هذه المقابر .

وقد بدا لى أن هناك لوحة أخرى تستحق الوصف ، ولكننى لم أستطع رؤية تفاصيلها: فهى تصور لنا رقصة يشترك فيها العديد من الأشخاص الذين تتنوع تعبيراتهم وحركاتهم ، بين الرشاقة والطبيعة . ويظهر موضوع اللوحة بجلاء .

ولقد تعرفنا كذلك ، من خلال إحدى هذه الرسوم ، على فن صناعة الفخار ، فرأينا كيف كان الفنان يستخدم آلة الدولاب الدوّارة ، كما لا يزال الوضع فى جنوب مصر وكما رأيت بنفسى فى إدفو[١]. وكان الاتجاه الذى يتحرك فيه محور الدولاب يهدف إلى إطالة الحركة الناتجة عن الدفعة التى يعطيها العامل بقدمه للعجلة ، وذلك بسبب ثقل هذه العجلة الذى يعيق العامل دائماً . إذاً فها هى عادة أخرى موروثة من العصور القديمة . ونحن نعرف أن الشكل الحالى للاوانى الفخارية لا يختلف كثيراً عن الشكل القديم[٢] ، وكذلك فإن الأوانى المصنوعة من الطمى كانت وما زالت تتمتع بخاصية تبريد الماء[٣] .

وتصور لنا لوحة أخرى من هذه المجموعة فن صناعة السروج . ونستطيع أن نرى فى النقوش العسكرية التطور الذى وصلت إليه صناعة السروج فى مصر[٤].

أما صيد الحيوانات ، فكثيراً ما يظهر ، مثل صيد الأسماك ، فى رسوم المقابر ولقد اعتقد السيد لانكريه أنه رأى فى إحدى هذه المناظر حيوانات تنتمى لجنوب أفريقيا. ولكننا لا نستطيع تحديد فصيلة هذه الحيوانات ، بسبب نقص

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢ ، شكل ١٢ الدولة الحديثة ، المجلد الثانى (الفنون والحرف)، وانظر الشرح.
(٢) انظر اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد ١.
(٣) انظر اللوحة رقم ٣٩ ، المجلد ٣ .
(٤) انظر اللوحة رقم ٦٦ ، المجلد ٤ ، و «صف بنى حسن»، الفصل ١٦ من الوصف.

المعلومات الدقيقة. ولكننا نظن فقط أنها قد تصور حيوان وحيد القرن أو الفيل . ولقد شاهدنا كذلك الحمار الوحشى والفهد.

وهناك مجموعة كبيرة من الموضوعات المثيرة للاهتمام فى مجال العادات ، ولكننا لا نستطيع الحديث عنها هنا باستفاضة لأنها لم تظهر فى الرسوم ، مثل المناظر التى تصور البائعين والمشترين ، وألعاب القفز بالحبل ، والحيوانات المنزلية الأليفة وحركاتها التى تعبر عن القوة ، ومراحل الزراعة مثل قطف العنب والحصاد ، وتفاصيل إعداد الطعام ، والملاحة فى النيل ، والجنازات الفخمة ، والتحركات العسكرية ، والمعارك ، ومجموعات الدروع ، إلخ . وتصور لنا إحدى هذه اللوحات رجلاً محكوماً عليه بعقوبة بدنية هى عقوبة القرع بالعصا وهى عادة أخرى مشتركة مع المصريين المعاصرين. ولقد رأيت لوحة مشابهة فى مقابر بنى حسن ، وقمت برسمها .

وغالباً ما تنتهى هذه المناظر عن الحياة الدنيوية ، منزلية كانت أو زراعية ، بمشهد لاحتفال جنائزى ، كما لو كانت هذه الرسوم يقصد بها الإشارة إلى ما كان يقوم به أى إنسان فى عمله ، من ناحية ، والجنازة التى تقيمها له أسرته عند وفاته ، من ناحية أخرى . ولكن قد لا ينطبق هذا التفسير على كل الحالات ، بما أننا نجد أحياناً لوحات عسكرية مجاورة للوحات أخرى تصور عمليات الزراعة وذلك لأننا نعلم أن هذين المجالين من الأعمال يقتصران فى مصر ، على طبقات خاصة من الشعب . وقد يكون لهذه اللوحات كذلك هدف مختلف تماماً ، وهو ما سنكتشفه عند قراءتنا المتواصلة للرموز الهيروغليفية المصاحبة لكل لوحة .

كذلك فإن الحيوانات التى تمكن الإنسان من تسخيرها لتلبية احتياجاته تشكل هى الأخرى جانباً مثيراً للاهتمام فى العادات المنزلية المصرية . وقد تم البحث بعناية عن الحيوانات التى تظهر فى رسوم المصريين ، وكانت المفاجأة هى العثور على عدد قليل من حيوان الجمل ، على الرغم من أنه يظهر فى رموز هورابولون الهيروغليفية ، بل هذا هو ما ينطبق أيضاً على الفيل. والواقع أن البقرة والحمار والحصان هى الحيوانات التى تقدم أهم الخدمات للإنسان . وترافقه فى أصعب الأعمال ، ومن ثم جاء تصويرها بكثرة فى الرسوم. ويليها

الماعز ، والكبش ، والخنزير ، والقرد ، والقطة ، والأرنب البرى ، والكلب ، وطيور متنوعة مثل الأوز والحمام . ولا مجال هنا للحديث عن الحيوانات غير الأليفة أو غير الداجنة: فلأنها لا تخضع مطلقاً لقوانين الإنسان ، فلم تكن تقدم له أى خدمات ولم يكن ممكناً أن تتواجد فى اللوحات التى تصور الحياة الاجتماعية . ولكننا نرى صورها فى المشاهد الدينية لأنها كانت تستخدم فى رموز الكتابة الهيروغليفية . أما صور الزرافة وفرس النهر ، فلا تظهر مطلقًا فى المقابر ، ولكننا نجدها فى المعابد. وإذا وجدنا فى المقابر صوراً لحيوانات متوحشة أو برية، مثل الأسد والغزال ، فيكون ذلك فى المناظر الخاصة بالصيد . ولا يمثل حيوان ابن آوى استثناءً فى رسوم المقابر[1] ، لأنه يعد رمزاً فى رسوم الاحتفالات الجنائزية التى تعد وسطاً بين مشاهد الحياة العامة واللوحات الرمزية .

ويظهر القط، من آن إلى آخر ، بين نقوش المقابر . ومن الملاحظ أن المصريين غالباً ما صوروا القط وهو ينظر إلى الأمام لا إلى الجنب ، سواء فى اللوحات المرسومة أو المنقوشة ويبدو أن هذه الطريقة كانت تساعد على تمييز هذا الحيوان بشكل أكبر . .

وكانت هذه هى نفسها طريقة تصوير البومة ، التى يوجد تشابه بين وجهها ووجه القط . وينتشر هذا الأخير فى القطع البرونزية الصغيرة التى نجدها على أرضية المقابر ، والتى تكاد لا تختلف عن الحقيقية بفضل الإتقان فى تشكيلها . ونستطيع هنا بالتحديد أن نشيد بنجاح المصريين فى تقليد الشكل الحقيقى للحيوانات بإتقان . وسيثبت هذا التفوق دائماً على أية حال أن المصريين كانوا يستطيعون ملاحظة الطبيعة ونقلها فى أعمالهم الفنية [2] .

ومن ناحية أخرى ، فإننا نرى فى اللوحات التى تصور الولائم وتقديم القرابين، أجزاء من حيوانات معدة للتقديم كقربان ، مثل أعضاء البقرة ، ورأس العجل وأجزائه الخلفية ، وخنزير صغير ، وغزلان، وأخيراً أوز مقطوع الرأس .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١٣ ، المجلد ٢ ، وانظر لوحة رقم ٦٩ ، شكل ١ ، المجلد ١.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١٤ ، المجلد ٢ ، واللوحات رقم ٦٠ وما يليها ، فى نهاية المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة.

وتظهر كل التفاصيل فى هذه الصور ، ونعطى مثالاً رأس عجل صغير منقوش بدقة ، ومنقول عن الجزء الذى تحدث عنه السيد لانكريه[١]. وسنتحدث فى الجزء الخاص بالمومياوات عن فصائل حيوانية أخرى تظهر فى رسوم المقابر .

الأزيـــــاء

لقد أتاحت لى دراسة اللوحات الخاصة بالمشاهد الأسرية ملاحظات عديدة عن الأزياء الخاصة بطبقات الشعب المختلفة، وسألقى الضوء على نماذج أخرى للأزياء . ويجب ألا نتعجب من وجود هذا التنوع فى الملابس فى رسوم المقابر فقط وعدم ظهوره مطلقاً فى نقوش المعابد. ذلك أن الاهتمام فى المنشآت الكبيرة ، كان يقتصر على تصوير الآلهة والكهنة . إلا أن هذا لا يعنى أننا لا نجد أيضاً فى المقابر صوراً لمراسم دينية ، وبالتالى للملابس الخاصة برجال الدين .

ويصاحب مواكب الدفن ، والأضاحى ، والقرابين المقدمة للآلهة ، رجال ونساء وهبوا أنفسهم للحياة الدينية وتميزهم بعض السمات ، خاصة أغطية الرأس الرمزية. ويمكن أن نأخذ هنا مثالاً لامرأتين من هذه الطائفة[٢] ، كل منهما ترتدى ثوباً كبيراً شفافاً وقلادة ثمينة، ونجد الأولى لها جدائل طويلة وترتدى غلالة واسعة وطويلة تصل إلى الأرض ، بينما ترتدى الثانية غطاء للرأس يغطى جزءاً كبيراً منها ويتميز بثمان ثنيات تجعله يشبه قميصاً له ثمانى ياقات . ونجد أن هناك حمالة هى تساعد فى رفع غلالتها ، مع العلم بأن استخدام الحمالات كان منتشراً تقريباً بين الجميع .

ولقد ذكرت من قبل كاهنتين مختلفتين[٣] ترتديان ملابس فاخرة تتكون من غلالات خفيفة ومضلعة[٤]. ونرى شعر الكاهنة الأولى (إذا اعتبرنا أن ما يظهر

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٧ ، شكل ٩ ، المجلد ٢ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٤ ، شكلى ١ ، ٣ ، المجلد ٢.

(٣) إنى أستخدم هذه الكلمة للاختصار . انظر وصف «الفنتين» ، الفصل الثالث، ص ١٩٤.

(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكلى ١ ، ٣ ، المجلد ٢ .

فى الصورة هو شعرها الحقيقى) غزيراً وطويلاً للغاية ويعطى هذا الشكل انطباعاً أن النساء كن يوفرن كل عناية للمحافظة على هذا "التاج" الطبيعى . إلا أننا يجب أن نعترف بصعوبة التمييز بين الجدائل الحقيقية والجدائل المصنوعة من الشعر المستعار. ويزيد من قيمة هذا الزى وفخامته إكليل كبير وزوجان من الأساور . أما صورة المرأة الثانية، فتتميز بزهرة لوتس كبيرة تزين شعرها وغطاء طويل للشعر مزخرف بالأهداب وينسدل على كتفيها . وعلى الرغم من عدم وجود رؤية محددة لهذه النقوش ، فإننى أعتقد أن أى فنان ذكى لن يجد أى صعوبة فى تحديد الأجزاء المختلفة المكونة لهذه الملابس ، بل إنه قد يصل إلى حد التمكن من التعرف على الأنواع المختلفة للأقمشة المستخدمة ، لتوظيفها فيما بيننا عند وصف هذا المشهد. ويجب إلا يهمل مثل هذا النوع من الدراسة ، خاصة وأن هناك عناية فائقة بتصوير الأماكن ، والأزمنة ، والأشخاص تصويراً يقرب إلى الواقع . وإذا كنا قد نجحنا فى أن نخلص المسرح من الكثير من الملابس الغريبة التى كان يرتديها ممثلو الشخصيات اليونانية والرومانية ، فعلينا أن ننجح بالمثل مع المسرحيات التى تعرض بمصر وتعبر عنها . ولا أعنى هنا الملابس فقط ، التى ليست سوى مكملات ، ولكننى أقصد الاهتمام بالدقة فى تصوير الموقع والآثار وحقيقة العادات. ونرى أن الملوك والكهنة وكبار الشخصيات والمحاربين والفنانين والمزارعين والنساء فى مختلف الطوائف ، هم أكثر من تم التعبير عنهم فى هذا العمل الفنى ، الذى لن يجعل هناك أية حاجة للرجوع إلى مصدر آخر ، لدى من سيرغبون فى التعرف بعمق على أزياء المصريين القدماء . بيد أنه من الضرورى التمكن من التمييز بين الصفات وكل ما هو رمزى ، من ناحية ، والملابس الحقيقية التى كان يتم ارتداؤها بالفعل من ناحية أخرى ، وقد يكون من العبث المناقض للمنطق والواقع أن نصدق أن شعر الكهنة كان بهذه الضخامة وأنهم كانوا يرتدون هذه الأقنعة التى تظهر فى النقوش والتى لها أوجه الحيوانات، حيث لم تكن هذه الأقنعة سوى رمز للإله الذى يخدمه هؤلاء الكهنة ويقدسونه. أما فيما يتعلق بالآلهة ، فإن ما يرتدونه من ملابس شديدة البساطة لن تضلنا مطلقاً ، وسيكفينا للتعرف على الحقيقة نقل الصور كما تظهر على جدران المقابر.

ولقد تحدثنا من قبل عن زى غريب يتكون من قماش مضلع ومثنى حول خصر من يرتديه ، وله أكمام واسعة للغاية، وعريضة، ولا تمتد إلى ما بعد المرفقين[١]. وقد لا نتمكن بسهولة من تصور شكل هذه الأكمام الواسعة ، إلا من خلال نماذج أخرى تساعدنا على تخيل اتصالها بباقى الثوب[٢]. ومن أفخم الملابس التى رأيتها، ما كان يرتديه أحد الأشكال فى الرسوم وهو يمسك بيده اليسرى زهرة لوتس كبيرة محاطة بنبات اللبلاب الذى لم يظهر سوى مرة واحدة فى الرسوم المصرية[٣] وكان هذا الزى عبارة عن غطاء رأس منسدل له أهداب يحيط بالغلالة الطويلة المضلعة التى يرتديها الشخص. كما يرتدى قلادة تتكون من أربعة صفوف من الخرز كمثرى الشكل. وتظهر قصة الشعر (إذا تمكنا من التعرف على شكل شعره الحقيقى) على هيئة عدد كبير من الجدائل منسدلة من تحت إكليل غنى بالتطريز. ويبدو أن تصفيف الشعر على هيئة جدائل متفرقة كان منتشراً فى هذه الفترة ، ولقد قمنا برسم جزء من تمثال صغير يظهر شعره بهذه الطريقة ، وصورناه بالحجم الكبير كى نعطى مثالاً لهذه الطريقة فى التصفيف[٤] .

كذلك فقد كان الكُتاب ، الذين ينتمون إلى طبقة اجتماعية أعلى ، يتميزون بزى خاص عبارة عن مئزر يصل إلى العقبين. ونرى أن الكاتب الذى تم رسمه بين هذه النقوش[٥] يرتدى مئزرًا مضلعًا، وتظهر كذلك الفخامة فى طريقة تصفيف شعره. وفى الحقيقة، فإن الطريقة التى صور بها الفنان المصرى الكاتب، توحى بالحركة وتعكس الطبيعية فى التصوير ، وتعبر عن مكانة مثل هذه الشخصية التى لها وزنها وسماتها المميزة لها .

وكان الرجال من عامة الشعب يرتدون نوعين من أغطية الرأس؛ الأول عبارة عن طاقية مستديرة الشكل لها نفس حجم الرأس بالضبط. أما الثانى، فهو

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ١١.

(٢) اللوحة نفسها، شكل ٣ ، وانظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكلى ١ ، ٤ ، ، المجلد ٢.

(٣) اللوحة نفسها، شكل ١٥ ، المجلد ٢.

(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٧ ، المجلد ٢.

(٥) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ١٣ ، المجلد ٢ .

مختلف حيث يتميز بالشكل المربع من أسفل. وهذا النوع الثانى هو الذى يرتديه أحد الفلاحين وهو يجلس على مقعد له مساند، ويمسك أحد فروع اللوتس ، كما نرى حالياً الفلاحين ، فى عيد وفاء النيل، يلفون أذرعهم وأعناقهم بسيقان هذا النبـــات(١). ويميز هذا الغطاء المربع للرأس كذلك شخصية أخرى تظهر بين مجموعة من النقوش لأشخاص يجلسون مثله القرفصاء، فى توازن على عقب واحد(٢). ويبدو الجزء العلوى من جسمه عارياً، ولكنه يرتدى حزامًا أبيض. وينم مظهر رأسه على الرقة والأناقة، ويعكس بساطته وثقته بنفسه. ولا تزال جلسة القرفصاء هذه منتشرة بين المصريين .

ويعد الإله حورس هو أكثر الآلهة تميزاً فى النقوش فيما يتعلق بطريقة تصفيف الشعر ، حيث نرى شعره مضفراً فى صورة جدائل تعكس إبداعاً حقيقياً. ولقد كانت هذه الطريقة فى تصفيف الشعر هى نفسها التى كان يتبعها الشباب الذين كرسوا حياتهم لخدمة حورس(٣). وعلينا أن نتفق على أن المصريين كان لديهم أيضاً طريقة أخرى لتصفيف الشعر غريبة وغير جميلة بالمرة، حيث كانت تعكس صرامة فى الشخصية وتتناقض مع كل قواعد التصفيف الأخرى(٤). وعلينا أن نقوم، من خلال النقوش بدراسة الأزياء أو السمات المتنوعة التى قد تتطلب وقتاً طويلاً كى نستعرضها، مثل الرداء المثلث الشكل(٥)، والعلامات المميزة للاحتفالات المختلفة(٦)، وأقنعة الآلهة، وأقنعة الكهنة(٧)، إلخ. وسنقتصر هنا فحسب على إلقاء الضوء على تمثال نصفى شديد الخصوصية لشاب له جدائل طويلة(٨). ويتميز هذا التمثال بقلادة تحيط بالعنق وتختلف كل الاختلاف عن القلائد المعتادة ، ولكنها تنبسط مثلها على الصدر ، كذلك فإن هذه القلادة

(١) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ٩ ، المجلد ٢.
(٢) انظر اللوحة رقم ٤٧ ، شكل ٢ ، المجلد ٢ .
(٣) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ٦ ، المجلد ٢.
(٤) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ٧ ، المجلد ٢ .
(٥) انظر اللوحة ، شكل ٢ .
(٦) انظر اللوحة رقم ، شكلى ٤ ، ١٥ ، المجلد ٢ .
(٧) انظر اللوحة السابقة ، شكلى ٢ ، ١٢ .
(٨) انظر اللوحة رقم ٤٧ ، شكلى ١٢ ، ١٣ .

المكونة من ثمانية صفوف تتوسطها قطعة معدنية . وأخيراً فإن هناك حمالة هى التى تشد ملابس هذا الشاب ، من خلال عروة أو نوع من المشابك التى لم نرها إلا فى هذا التمثال .

الأدوات المنزلية

ولنلق نظرة الآن على الآوانى والأثاث المنزلى الذى يظهر فى رسوم المقابر . ولم نقم برسم سوى عدد بسيط منها ، خاصة مقارنة بالعدد الضخم الذى تصوره لنا الرسوم. ولكن بعض النماذج تكفى لكى تشهد على سلامة وتناسق الأشكال التى استخدمها المصريون والتى لم يغيروها قط[1]. وهذا هو ما سيجعل فرقاً كبيراً دائماً بين فن المصريين وفنون شعوب الشرق الأخرى ، التى كنا نبحث فيها دون جدوى عن الأشكال التى تتميز دائماً بالتناسق والبساطة والأناقة. ونكون أفضل حالاً عندما نتمكن من معرفة ما يريح العين عند تأمل الأوانى المصرية، وهو وجود الخط المنحنى المتصل ، على الرغم من التنوع الشديد فى هذه الأوانى، الذى يمنع أى انحراف مفاجئ فى إطار الشكل. وقد يلى هذا المنحنى فى بعض الأحيان خط مستقيم ، ولكن يتم هذا التحول بطريقة بسيطة وغير محسوسة . وقد تتغير المنحنيات نفسها من شكل لآخر ، دون ظهور أى نقطة فاصلة كرأس المنحنى (ولتسمحوا لى باستخدام هذا المصطلح المدرسى) . وعندما يقطع استدارة المنحنى وجود بعض المقابض ، فإنها تثبت بالمستوى نفسه الفنى والإتقان ، وتزيد من جمال العمل ككل. إذاً فيجب ألا يدعى أحد بعد الآن أن المصريين، اللذين أثبتوا مهارتهم فى فن العمارة ، لم يكن لديهم أى ذوق فنى فى التفاصيل وأنهم لم يهتموا قط بالجماليات ، وذلك لأن أشكال أثاثهم هى نفسها تلك الأشكال التى تبهرنا فى أوانى اليونانيين ، المعروفة باسم الأوانى الأترورية .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكلى ٤ ، ١٠ ، المجلد ٢ ، ولوحات القطع القديمة فى آخر المجلد الخامس، واللوحتين رقم ١٤ ، ١٥ ، المجلد ١ ، واللوحات رقم ٣٥ ، ٦٥ ، ٦٦ ، المجلد ٣ ، السابق ذكرها أعلاه.

ولقد عثرنا فى المقابر على بعض هذه الأوانى مصنوعة من الفخار ومن عجينة حمراء رقيقة للغاية ، ووجدنا البعض الآخر مصنوعاً من الخزف المطلى بالمينا أو من عجينة الخزف. إلا أننا يجب أن نتوقع بقاء الأوانى المرسومة على الجدران فترة أطول بكثير من الآوانى الأولى.

وتعكس لنا ألوان هذه الآوانى ، التى لاتزال برونقها إلى الآن ، بعض الخواص المميزة لها . فعلى سبيل المثال ، يبدو أن اللون الأحمر الذى نراه فى كثير منها يعنى شفافية الإناء وامتلاءه بالنبيذ[١]. وفى بعض الأحيان، تعكس هذه الألوان الصارخة فقط الألوان التى صبغت بها الأوانى الفخارية غير الشفافة. كذلك فإن غطاء الإناء له لون متميز، وعادة ما يكون الأحمر. ويكون مزودًا بمقبض طويل إلى حد ما يساعد فى نزعه[٢]. ولقد تحدثنا بالفعل عن جرة كبيرة تشبه البلاص لدى المصريين الحاليين[٣]، وكانت توضع على مساند من الخشب ، كما هو الحال الآن، وإلا فلن تتمكن هذه الجرار من الوقوف: وهو ما نراه فى مقابر الكاب وطيبة[٤].

وليس من الضرورى أن نذكر أمثلة أخرى للآوانى، لأن الكتاب سيقدم عدداً كبيراً منها: أما الأوانى التى كانت تستخدم لاحتواء موميـاوات الحيوانات، فسنتحدث عنها فيما بعد. ويجدر بنا أن نثير اهتمام القارئ حول قطعة أنيقة من الأثاث، عبارة عن مقعد كان يستخدمه الفلاح الذى يبدو وكأنه رئيس العمل فى الحقل[٥]. وهو عبارة عن كِرسى بمسند أو مقعد كامل له أرجل تشبه أرجل الأسد. وينتشر هذا الشكل من قطع الأثاث كثيراً فى النقوش المصرية، ولكن بدون ظهر أو مساند[٦]. ولقد رأينا باهتمام بالغ، فى الرسوم، الكثير من الأثاث ذى الاستخدامات المختلفة ، ولكن الوقت لم يسمح برسمه، وسنجد عددًا من رسوم هذا النوع من الأثاث فى نقوش مقابر الملوك، وتعكس أعلى مستويات الإتقان والمهارة.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكلى ٤ ، ١٠ ، المجلد ٢ ، وانظر شرح اللوحة.
(٢) انظر نفس الوحة السابقة ، شكلى ٤ ، ١٠.
(٣) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ٣ ، شكلى المجلد ٢ .
(٤) انظر اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد ١ ، ودراسة كوستاز السابق ذكرها أعلاه.
(٥) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ٩ ، المجلد ٢ .
(٦) انظر «وصف أرمنت»، الفصل الثامن .

طريقة تصوير الأشخاص

سنختتم هذا الوصف للأشكال التى تظهر فى زخارف المقابر ببعض الملاحظات حول طريقة تصوير الأشخاص. ولقد أكدنا بما فيه الكفاية أن الفنانين المصريين لم يرسموا قط الأشخاص بشكل مصغر، والدليل على ذلك أن الجزء العلوى من الجسم كان يظهر بثلاثة أرباع فى أى صورة جانبية لأى شخص. إذاً فلن نطيل الحديث هنا عن هذا القصور فى الرؤية الفنية، الذى يصدم من لا يألفون هذه الطريقة فى الرسم، الذى يمنع العين، للوهلة الأولى، من ملاحظة بساطة التركيب، أو دقة بعض اللفتات، أو جمال الخطوط المحددة للرسم. إلا أن الملاحظة الدقيقة لأشكال الرأس ولتنوع ملامح الوجه تكفى لتؤكد لنا أن المصريين كانوا لا يبعدون عن الطبيعة دائماً، حتى فى رسم الأشخاص، على الأقل فيما هو متفق عليه بين الناس. ولا نأخذ دائماً مثل هذا القصور على طريقة رسم الأيدى، حتى وإن كان الفنانون المصريون قد غيروا فيها كثيراً عن الحقيقة. وعلى الرغم من الحرية الظاهرية التى كان يتمتع بها الرسام فى التصوير على جدران المقابر، فقد قل فيها على وجه الخصوص وجود مثل هذه الأخطاء المعتادة. ومن ناحية أخرى، فإننا لن نستطيع مطلقاً معرفة السبب فى عدم معاملة كل فروع الفن فى مصر، على نفس قدم المساواة. وإذا نظرنا إلى رسمين لشخصين يعزفان الجيتار والقيثارة، وقد أشرنا إليهما من قبل[1] ألن نجد ان الحركة قد تم التعبير عنها ببراعة، وان وضع العازف صحيح، وان الرأس مرسوم بإتقان؟ ألن نجد كذلك، فى رسوم أخرى[2]، لفتات معينة تعكس الاهتمام أو المثابرة أو الحركة، أو أوضاعاً متنوعة للرأس تتفق وصفات الشخصية ودائماً ما تفيض ببشاشة محببة إلى النفس؟ وإذا كنا نرى كذلك بعض الصرامة فى العديد من الوجوه المرسومة، فهذا لا يمنع أننا نلاحظ فى غيرها كثيراً من ملامح البساطة والطبيعة. وكانت تعبيرات الوجه دائماً هادئة لأن المصريين نادراً ما كانوا يعكسون الانفعالات فى رسومهم. إلا أن النقوش العسكرية كانت تعكس حيوية أكبر، بل وكانت تفيض بالحماسة. ونأسف كثيراً لعدم قيامنا برسم مثل هذه

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٤ شكل ٦ ، المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٦ ، شكل ١، ٢، ٣، ٤، ٩، ١٣، المجلد رقم ٤٧ ، شكل ، ١٢ من نفس المجلد.

المشاهد الموجودة فى المقابر ، ولكن صور المعارك التى نقلناها عن معابد طيبة يمكنها تعويض القارئ عن هذا النقص(١).

وقد ينخدع أى شخص تنقصه الفطنة بما يراه فى المقابر من عمل غير متقن بعض الشىء . وفى الحقيقة ، فإننا يجب ألا نحكم على الفنون المصرية من خلال الأعمال الأقل إتقاناً وجمالاً ، وإنما بالاستناد إلى أكثر الأعمال براعة وكمالاً . ويرجع هذا الفرق الذى نلاحظه فى مستوى الزخرفة من مقبرة لأخرى إلى السبب الذى أثرنا انتباه القارئ إليه من قبل ، وأعنى هنا اختلاف المستويات المادية للأفراد ، وبالتالى مستوى الإنفاق فى زخرفة المقابر . وبدلاً من أن نتعجب لوجود مثل هذا الفرق ، علينا أن نتعجب لعدم وجوده بشكل أكبر مما هو عليه . ولنطرح سؤالاً الآن : كيف سيكون فى هذه الأيام وضع أى رجل ينتمى للطبقة الدنيا أو المتوسطة فى المجتمع ويتمتع بقدر من اليسر يسمح له بتجميل مقبرة أسرته وزخرفتها بالنقوش والرسوم ؟ وإذا كان أفراد الشعب فى مصر يتبعون هذه العادة ، فإنهم لم يجدوا أمامهم سوى أسوأ الفنانين والعمال . إلا أن أكثر الجوانب إهمالاً فى هذه النوعية من الآثار كانت تستدعى ، بالرغم من تواضعها، احترام النسب بين الأشكال وتؤكد معرفة صانعيها بالعديد من قواعد الرسم. ولكن المشكلة الحقيقية تكمن فى استخدام الأزميل الذى يبدو أقل مهارة عنه فى الآثار الأخرى ، وكذلك الأخطاء الموجودة فى شكل أطراف الرسوم ، وأخيراً تنفيذ شكل الرأس بقليل من العناية . وهكذا نرى أن الفنانين الذين كان يستخدمهم أفراد الشعب كانوا أيضاً ينتمون لمدرسة فنية ما، وأنهم لم ينحرفوا كثيراً فى أعمالهم عن النماذج المتبعة. أما فى أوروبا، فالوضع مختلف، خاصة خارج المدن الكبيرة ، حيث نجد من يعملون بالرسم وتستخدمهم الطبقة الفقيرة من الشعب ، لم يتلقوا أى نوع من التعليم، ولا يحترمون أى قواعد فنية، ويشوهون نسب الرسم بشكل سافر. وقد لا نجد فى أقل رسوم المقابر إتقاناً، أخطاء أكثر فداحة من تلك التى نجدها فى آثارنا الريفية، لكن دون شك

---

(١) انظر اللوحة رقم ١٠ وما يليها من لوحات فى المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة، وانظر الكثير من الرسوم العسكرية الأخرى المنقوشة فى المجلدين ٢ ، ٣ .

باستثناء الأخطاء فى الرؤية الفنية التى لم يتمكن الفنانون المصريون من تفاديها فى أى نوع من الرسوم . كذلك فإن الهوة أكثر اتساعاً بين الحيوانات التى نقشوها ، من ناحية ، وتماثيل الكلاب أو الأسود المصنوعة من الخزف أو الطين المحروق ، والتى نستخدمها فى تجميل أبواب الحدائق الآن ، من ناحية أخرى .

المبحث الثامن: أشياء موجودة داخل المقابر

إن الأشياء المنفصلة التى يتم العثور عليها حالياً على الأرض عبارة عن مومياوات بشرية وحيوانية، أو تماثيل صغيرة من الجرانيت، والحجارة والخشب الملون . وينبغى أولاً وصف المومياوات ، والصناديق أو الأغطية المستخدمة ، والرسوم التى تزخرفها ، ثم الأنواع المختلفة من التماثيل الصغيرة . وسيتم تخصيص جزء منفرد للحديث عن المخطوطات البردية التى يتم العثور عليها بجوار المومياوات .

١ - المومياوات البشرية (١)

حالة المومياوات ومظهرها

لقد تحدثنا فيما سبق عن الفوضى التى توجد عليها المومياوات فى المقابر، ولن نعود إلى هذا الموضوع من جديد(٢). ولسنا بصدد الحديث هنا عن التحنيط ذاته ، نظراً لوجود مذكرة خاصة بهذا الموضوع ستعرف القارئ بكل ما قد يرغب فى معرفته فى هذا المجال(٣). ولكن الوقت قد حان الآن للحديث بشكل أكثر تفصيلاً عن المهارة فى ترتيب الشرائط ، ورموز الكتابة الموجودة على اللفائف، ومظهر المومياء والشكل الذى تأخذه، والرسوم التى يتم بها تزيين التوابيت،

---

(١) إن هناك اشتقاقات كثيرة مختلفة لكلمة Momie التى تعنى «مومياء» باللغة العربية. ولا نجد هذه الكلمة مطلقاً لدى المؤلفين اليونان، لكن تم نقلها إلينا عن طريق العرب. وهى تتكون ، وفقاً لما يقول السيد روسى، من كلمتين قبطتين : sal, mortuus, mori وتعنى الميت الذى تم إعداده بالملح أو الميت المحنط (روسى ، أصول اللغة المصرية ، ص ١٢٤) .

(٢) انظر المبحث الرابع .

(٣) انظر دراسة التحنيط التى كتبها السيد روبيه، فى دراسات العصور القديمة .

وأخيراً الفن الذى يظهر فى قدرة المصرى القديم على إخفاء ملامح الموت وإضفاء مظاهر الحياة على المومياء .

ونحن نعرف جيداً كمية لفائف القماش التى تدخل فى إعداد المومياء، وكذلك نعلم أنه كان يتم تغطية الوجه بالعديد من الأقنعة المصنوعة من الأقمشة متفاوتة النعومة وكانت تساعد على صنع صورة مقاربة لحقيقة الوجه: ولكن ما لم نلحظه (على ما يبدو) هو أن الأيدى والأقدام كان يتم تغطيتها هى الأخرى بمثل هذه الأغلفة، أى أن الأقمشة كانت تحمل علامات بارزة ومميزة توضح أماكن أصابع اليد والقدم، حتى الأظافر [1]. وفضلاً عن ذلك ، فقد كانت تتم معالجة انكماش الجسم وجفافه ، وإعطاء أجزاء الجسم المختلفة الشكل الطبيعى، بزيادة عدد اللفائف أو سمكها حسب الحاجة وبمواصلة البحث والعمل المتقن لجعل الشكل أكثر جمالاً من الطبيعة . ولقد تمكنت من إلقاء الضوء على مثال لهذا الأمر، وهو عبارة عن ذراع لمومياء أحضرته من إحدى المقابر[2]. ولقد لفت نظرى، عند زيارتى لإحدى حجرات الدفن ، مومياء صغيرة مكتملة وعزمت على إحضارها معى . وكان مدخل الحجرة واحداً من تلك المداخل التى تحدثت عنها فى البداية والتى يضطر فيها المرء إلى الزحف على بطنه. وفى هذا اليوم، أطفأت المصباح الذى كنت أحمله، وأمسكت بالمومياء من ذراعها بإحدى يدىّ، وأخذت أزحف بصعوبة مستنداً على اليد الأخرى. ولقد كان المخرج للأسف أضيق مما كنت أتصور، وانتهت الجهود التى قمت بها لسحب المومياء للخارج بتحطمها من عند الكتف، وبانفصال الذراع . ولأن الظروف لم تمكنى من الدخول مرة أخرى إلى الحجرة، اضطررت إلى العدول عن مشروع نقل المومياء .

وبمعاينة هذه الذراع، تبين لى أنها كانت لفتاة صغيرة تبلغ من العمر حوالى ثمانى سنوات ، ووجدتها جميلة للغاية لما فيها من استدارة وأناقة لافتة للنظر .

---

(١) انظر اللوحة رقم ٥٢ ، شكل ١٤ ، المجلد ٢ . ويبدو أن المصريين القدماء كانوا يملكون قالباً من الخشب يطبع على الأقمشة وهى لاتزال ساخنة شكل الأصابع والأظافر.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٨ ، شكل ٢ ، المجلد ٢ .

ولكن أكثر ما أدهشنى هو أننى ، عند الكشف عن أظافر اليد وجدتها مصبوغة بلون أحمر ، يشبه اللون الذى تصبغ به النساء حالياً أظافرهن باستخدام الحناء . ومن المعروف أن الحناء عبارة عن مسحوق أخضر اللون يستخرج من أوراق شجرة صغيرة ، تجفف فى الفرن ثم يتم سحقها . ومن المعروف أيضاً أن بقاء هذا المسحوق بعد عجنه ، لعدة ساعات على أى جزء من الجسم الحى ، يكفى لصبغ هذا الجزء جيداً باللون الأحمر البرتقالى . وتبقى هذه الدرجة من اللون كما هى إلى أن تتجدد أنسجة البشرة. كذلك فقد بدت لى الشرائط الخاصة باليد والأصابع أكثر حمرة من باقى الذراع ، ووجدت أن هناك احتمالاً بأن يكون المحنط قد قام بصبغ الأيدى بالحناء بعد انتهائه من عملية التحنيط . إلا أننى أعترف بأن هذا اللون يمكن إرجاعه أيضاً لمفعول مادة القار الحمراء التى يستخدمها الرسامون أو لأى سبب آخر .

ولقد أتاحت لى هذه المومياء الفرصة كذلك كى أكتشف أن كل عضو من أعضاء الجسم كان يتم تغليفه على حدة ، كل يد ، أو كل قدم أو حتى كل إصبع ، بواسطة شرائط خاصة ، وذلك قبل تغليف الجسم كله . وعلى الرغم من انبهار الجميع بما يتميز به هذا العمل من فن وعناية ، إلا أن أحداً لم ينتبه إلى أن هذا العمل قد أصبح عادة نتيجة لممارسته يومياً من قبل المحنطين .

ولقد لاحظت أن القماش الذى يلامس مباشرة جلد هذه الذراع يزيد سمكه بكثير عن الأقمشة الأخرى المستخدمة ، ويعد الغطاء الخارجى للمومياء أرقها جميعاً . وكان هذا الغطاء يشكل بزوايا ويحيط بالذراع ابتداء من راحة اليد فيصبح كالكم المشدود جيداً حول الذراع ، هذا فى الوقت الذى تبدو فيه الأغلفة السفلية مجرد شرائط ملفوفة بشكل دائرى . وقد يكون المجال هنا مناسباً للحديث عن أنواع الاقمشة المستخدمة فى المومياوات ، ولدراسة الصناعة المتعلقة بها لدى المصريين وكذلك المواد النباتية التى كانت تستخدم لصناعتها. ولن يكون هناك أى شك فى صحة المعلومات فى هذا الصدد ، لما يوجد بأوروبا من عدد كبير من هذه الأنواع ، خاصة منذ الآونة الأخيرة. وإلى أن يتمكن القارئ

من رؤيتها ، فسوف نشير هنا إلى بعض الملاحظات الخاصة ، ولكننا لن نذكر الأشياء المعروفة للجميع .

لا يوجد أى شك فى استخدام القطن والكتان فى صناعة الأقمشة، ما دام هيرودوت يستخدم كلمتى الكتان والبيسوس كلاً على حدة وبشكل مميز، وما دامت الكلمة الثانية تعنى «القطن»، والحق أنه كان يستخدم كلمة البيسوس(١) كلما كان يريد الحديث عن اللفائف المستخدمة فى التحنيط. ويصعب حالياً التأكد إذا كانت لفائف المومياء بالفعل من الكتان أو القطن، ما دامت مصبوغة بشكل كبير بمادة القار الحمراء، وجافة، وسهلة الكسر. إلا أن هناك أيضاً أغلفة محفوظة بشكل جيد، وتبدو صلبة كما لو كانت جديدة، وعند فحصها بعناية، سواء بالنظر أو باللمس، نجدها قريبة للغاية من نسيج القطن. وتنطبق هذه الملاحظة على نسيج الاقمشة الأكثر سمكاً والأقل سمكاً أيضاً .

وهو ما يفسر قول هيرودوت. والحق إننى لم أجد استثناءً لهذه القاعدة إلا فى للأقمشة الموجودة بمقابر فيلة ، حيث يمكننا التعرف بسهولة على نسيج الكتان : وتزيد سهولة الأمر بزيادة سمك الأقمشة إلى الحد الذى يظهر به خط للسمك(٢). ولقد قام باستخدام هذه الأقمشة دون شك أفقر طبقات المجتمع، ويؤكد ذلك أننا نجد بها مادة النطرون وليس مادة القار الحمراء(٣). وكانت الشرائط الخارجية مغطاة فى بعض الأحيان بحروف هيروغليفية أو حروف عادية.، ولقد تم اكتشاف هذا الأمر فى أوروبا منذ زمن بعيد ، نظراً لما حمله الرحالة من العديد من هذه اللفائف المكتوب عليها، من سقارة التى تعد جزءًا

---

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٨٦ .

(٢) انظر «وصف جزيرة فيلة» للراحل ميشيل أنج لانكريه، وصف آثار العصور القديمة، فصل ١ ، ص ٣٢.

(٣) هيرودوت، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٨٨ ، إذاً فقد كان جريفث مخطئاً عندما ظن أن كل الأقمشة فى مصر، دون استثناء، مصنوعة من الكتان. إن ما يقوله بلوتارخ عن الملابس الكتانية يتعلق بالكهنة. ولقد تحدث بلينى (التاريخ الطبيعى ، الكتاب ١٩ ، المقطع ١) بشكل إيجابى عن استخدام الملابس القطنية، حتى بين رجال الدين وأخيرًا ، نجد أبوليه يقوله إن القطن كان يستخدم فى ملابس المطلعين على الأسرار فى المعبد.

مكن جبانة منف. بيد أنهم لم ينقلوا أية أقمشة من الصعيد. ولقد عثرت، حول إحدى مومياوات طيبة، على شريط مكتوب عليه بإهمال رموز هيروغليفية وليست حروفاً مختصرة[١] : ويسهل علينا التعرف على الحروف الهيروغليفية لما تتميز به من ترتيب منتظم ، وتوالى الرموز ، وانفصالها عن بعضها البعض، وتساويها فى الحجم. أما الحروف المختصرة، فهى غير متساوية ، وتتداخل إلى حد ما فيما بينها كما يحدث فى أى لغة عادية. وسوف نستفيض فى شرح هذه النقطة فى الجزء المتعلق بالبرديات.

ويوجد تنوع كبير فى لفائف المومياوات ، فنجد مثلاً الأقمشة المضلعة التى تتميز بخطوط عريضة زرقاء اللون[٢]، والشرائط التى تتكون من خيوط ملفوفة تنتهى بعقدة[٣]، تلك الشرائط التى يتحدث عنها ـ دون شك ـ هيرودوت عند وصفه ملابس المصريين[٤]، وكذلك قطع كبيرة تغطيها الألوان والرسوم المتنوعة، إلخ .

وتتميز كل هذه الأنسجة باللون الأصفر الغامق إلى حد ما ، حتى فى الشرائط الخارجية التى لا يتم صبغها بمادة القار الحمراء ، والتى تطلى فقط بالصمغ المستخرج من شجر السنط أو الصمغ العربى . ولقد لاحظنا من قبل أن الشرائط الأولى فى المومياء ، أى تلك التى تلاصق الجسم مباشرة هى التى يدخل فى تركيبها الراتنج الصمغى ذو اللون البنى القاتم .

وغالباً ما يدخل فى تكوين نسيج لفائف المومياء نوعان من الخيوط ، مثلما نرى فى نسيج الشراع ، ويكون الخيط بذلك أكثر سمكاً ، لكنه يكون أجمل فى الشكل . وقد نجد فى بعض الأحيان أن النسيج الداخلى للقماش المستخدم يتركب من ثلاثة أو أربعة خيوط حتى إننى رأيت بنفسى نسيجاً يتكون من أربعة

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٨ ، شكل ٤، المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٥٩ ، شكل ٥ ، المجلد ٢ . إن النسيج نفسه هو الذى يؤدى إلى تكوين الخط الأزرق ، ويصاحب هذا الخط العريض خطوط أخرى عديدة أصغر ولكنها من اللون نفسه.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٩ ، شكل ٤ ، ويوجد من هذه الشرائط ما يبلغ ارتفاعه ٢ ديسيمترين.

(٤) هيرودوت، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٨١.

عشر خيطاً في العقدة ، في مقدمة اللفافة ، وهو ما يشكل نوعاً من الإطار لها. أما بالنسبة لعرض اللفائف ، فهو يتراوح بين المتر ($\frac{٣}{٤}$ ذراع) والمتر ونصف المتر، وقد عثر السيد كوتل على قطعة يبلغ عرضها ١٥٧ سم .

وتتميز هذه اللفافة بشريط يتكون من خيوط يبلغ عرضها ١ سم وطولها ٢٠سم، وملفوفة بعضها حول بعض. ولا يوجد أى عقد فى أطراف الخيوط ، ولكنها تأخذ شكل الجدائل أو يتم إغلاقها بالخياطة . ويزين طرف اللفافة ثمانية خطوط تنقسم إلى جزئين ، ويشكلها النسيج الداخلى الذى يتكون بدورة من ثمانية أو عشرة خيوط ، بدلاً من خيط واحد. وتتساوى أطراف اللفائف التى تعكس دقة ومهارة فى العمل تفوق بكثير ما كان متوقعاً من آثار يرجع تاريخها إلى مثل هذه العصور القديمة . وهكذا فإننا نستطيع بفضل مثل هذه الأنسجة أن نعرف إلى أى درجة تفوق المصريون فى هذه الصناعة . وعلينا أن نلاحظ هنا أن قطعة القماش التى يسميها المصريون المعاصرون "الملاية" ، تشبه كثيراً هذه اللفائف ذات الأهداب . وتستخدم "الملاية" فى عمل أغطية الفراش ، والمعاطف ، والحقائب، ولم يقتصر استخدامها على طبقة معينة من طبقات المجتمع . وكما جرى العرف فى الماضى ، فلا يزال صانعوا هذه "الملايات" يطرزون طرفيها بخيوط من ذات النسيج يبلغ طولها ١ ديسيمتر أو ٤ بوصة ، ويتم فصل هذه الخيوط فى مجموعات تضم كل واحدة من ثمانية إلى عشرة خيوط ملفوفة ، ثم يتم الربط بين كل مجموعتين بعقدة .

كذلك، فقد تم العثور فى المقابر على أحزمة ذات أهداب وخطوط زرقاء ، وأقمشة مطرزة، وأقمشة لها كنارات ، وأخرى حمراء اللون مثل نبات السَلَب أو الفوّة ومطرزات فاتحة اللون من الكتان ، وأخيراً أنسجة مخملية من القطن وأنسجة تميل إلى القطيفة. ولدى واحدة من هذه الأنسجة المخملية التى كانت تزينها، فى أماكن متفرقة، ثلاثة صفوف من شعر الماعز ، وهو ما يعطيها ملمس القطيفة إلا أن ما يستحق اهتماماً أكبر هو قطعة من الصوف مضلعة مثل بعض الأنسجة القطنية والشملة التى تصنع من الصوف ووبر الماعز، وناعمة الملمس ،

ومتساوية العقد[1]. وعلى الرغم من أنه قد تم العثور على مثل هذا النوع من القماش من المقابر، إلا أن استخدامه فى التحنيط ليس حقيقة مؤكدة إلى الآن: وهى فى حقيقة الأمر مجرد قطعة منفصلة تم العثور عليها بين بقايا المومياوات، على الأرض . وفضلاً عن ذلك ، فإن الصوف كما يقول هيرودوت ، لم يُستخدم فى تغليف الأجسام المحنطة[2]: ولكن هذا لا يمنع أن هذا النسيج مصرى دون شك. ونرى أن هذه القطعة من القماش لها لون أصفر برتقالى رائع الجمال ، لا ينتج من المواد المستخدمة وإنما يرجع إلى درجة اللون التى يأخذها الصوف. ولقد قاومت هذه الدرجة اللونية عوامل الزمن على مر العصور بطريقة ملفتة، أو على الأقل، فإنها حتى لو تغيرت مع مرور الوقت ، فقد زادت جمالاً على جمالها. وكان يزين هذه القطعة التى تم العثور عليها ، كِنار مسطح على الأطراف، عرضه أربعة صفوف ، وتظهر به الخياطة فى نقاط متباعدة ، ومع أن هذه الخياطة غير متقنة فهى لا تزال ظاهرة حتى الآن . وتتصل بهذه القطعة قطعة أخرى مماثلة، ويصل بين الكنارين شريط زخارف جميل ، أصفر اللون ، ويميل إلى الزرقة. ونجد أن سُمك الخيط يفوق بكثير سمك النسيج الداخلى ، ويؤدى هذا الفرق إلى الشكل المضلع الذى نراه . والواقع أن خيوط النسيج الداخلى رقيقة للغاية ، حتى إننا لا نستطيع بسهولة تصور الطريقة التى استطاع بها الحرفيون الخياطة بها . وبصفة عامة ، فإن معظم أنواع هذه الأنسجة تتميز بخامة خاصة جداً ترجع إلى الفرق الواضح بين الخيوط والنسيج الداخلى .

ومن الصعب علينا ألا نلاحظ قوة الألوان الأصفر والأزرق والأحمر التى تم صباغة هذه الأنسجة بها . ويستخرج اللون الأزرق من شجر النيلة ، أما اللون الأحمر ، فيؤكد الشبه بينه وبين نبات الفوَّة ، والذى يلاحظ من النظرة الأولى، وجود هذا النبات منذ القدم فى بلاد الشرق[3].

ولقد لاحظت وجود مومياوات محفوظة بشكل أفضل من غيرها، خاصة لكون الجسم مغطى بأكمله بغلاف من مادة المينا ملفوفاً حوله بفن وإتقان[4]. ويدعم

(١) قام السيد كوتل بنقلها.
(٢) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٨١ .
(٣) انظر دراسات علم النبات للسيد ديليل ، التاريخ الطبيعى، المجلد الثانى.
(٤) انظر اللوحة رقم ٤٥ ، شكل ٨ ، المجلد ٢ .

هذا النوع من الأقمشة طبقة من المادة الملطفة الخالصة التى يتم بها طلاء النسيج. ويتكون هذا النوع من أنابيب صغيرة من المينا الزرقاء ، يبلغ طولها ٦ مم (ثلاثة خطوط) ، وتتصل الواحدة بالأخرى عن طريق حلقة صغيرة من نفس المادة: ويكون لون الحلقة أزرق فى بعض الأحيان، وأحمر فى أحيان أخرى، ويتنوع بانتظام. ويبدو أن مادة الراتنج الصمغية هى التى تساعد على تثبيت هذا الغلاف حول المومياء: وقد تكون كل هذه الأنابيب متصلة ببعضها البعض بواسطة بعض الخيوط التى تخترقها وتمر عبر الحلقات. وبعد مرور فترة طويلة على فحص هذه الزخارف المتميزة ، والتى تظهر دون شك فى مومياوات الأثرياء، اكتشفت أنها تتبع نموذجاً لبعض التماثيل الخشبية الصغيرة التى نُقل عنها فكرة الخيوط المطلية بالمينا ، سواء على جزء من الجسم ، أو على الجسم بأكمله بما فى ذلك الكتفين والقدمين[1] .

ولن نعطى هنا أى تفاصيل عن نوعية المواد الصمغية المختلفة التى تدخل فى إعداد المومياوات ، لأن هذا الموضوع أُثير باستفاضة فى المذكرة الخاصة التى أشرنا إليها من قبل . وتكفى الإشارة إلى وجود تنوع كبير يبدأ من الخاصية المسامية للمادة المخلوطة بالتربة ، وينتهى بالمادة الملطفة الرقيقة ، واللامعة والمتماسكة والمتجانسة . ويوجد نوع خاص من هذه المواد الصمغية فى فرنسا يسيل تماماً عند تعرضه لدرجة حرارة تتراوح بين ١٥-٢٠ درجة بمقياس ريومور. ومن ثم فنحن لا نعرف كيف تمكن المصريون من استخدامها فى المومياوات ، على الأقل من الخارج . ولا يقتصر وجود مادة القار الحمراء بكميات كبيرة على الجزء الداخلى للمومياء ، وإنما نجدها كذلك على سطح الجسم، غالباً لملء الفراغات المحتمل تكونها أسفل اللفائف. وهكذا فإن الكميات المستخدمة من مادة البلسم الملطفة، عبر العصور ، ضخمة .

وإن أكثر ما نتعجب له، عند إزالة كل اللفائف المحيطة بالمومياء ، هو الاحتفاظ بملامح الوجه واضحة. وفى المومياوات التى تم إعدادها جيداً، يمكن

---

(١) انظر اللوحة رقم ٧٦ ، شكلى ٤ ، ٦ ، المجلد ٢ . ولقد شاهدت مثلها فى حجرة السيد دوترسان وفى مجموعات أخرى.

التعرف على ملامح الوجه ، ونجد الجلد وقد أصابه تحلل بسيط ، وتبدو كل أجزاء الجسم اللحمية ، من أجفان وشفاه وأذن وأنف ووجنات فى مظهر قريب من الحالة الطبيعية للجسم . وتبقى الأسنان فى مكانها ، ويظل الشعر مثبتاً بفروة الرأس(١). إلا أن الجلد يتميز بلون أسمر يميل إلى السواد. إذن، فقد أصبح أخيراً من الممكن الحصول على معلومات مؤكدة عن هيئة المصريين القدماء وأجناسهم، وهو الموضوع الذى فتح مجالاً واسعاً للجدال بين العلماء والرحالة . ولقد رأى البعض أن المصريين ينتمون إلى الزنوج ، واستندوا فى هذا الرأى إلى تمثال أبى الهول الضخم الموجود أمام أهرامات الجيزة ، بينما وجد البعض الآخر أن هناك صلة تربط بين المصريين والصينيين ، بسبب العيون المسحوبة التى تظهر فى التماثيل المصرية الصغيرة(٢). هذا وقد رأى البعض الآخر أن ملامح أقباط مصر هى نفسها ملامح المصريين القدماء، إلا أنه لم يتم إثبات أى من هذه الآراء بأية أدلة. وسنتمكن من إيجاد حل لهذه المسألة بفحص الصور التى رسمها المصريون بأنفسهم ، وخاصة بمعاينة المومياوات المحفوظة بشكل جيد. وسيبدو لنا جلياً أن هذه المومياوات ورؤوس التماثيل والنقوش والرسوم لا تشبه الأقباط ولا الزنوج ولا الصينيين. وإذا كان من الممكن إعطاء رأى إلى أن يفصل العلماء فى هذا الأمر، فقد نقول إن العرب، وسكان مصر العليا خاصة، ابتداءً من الشلال الأخير وحتى طيبة، يعكسون تشابهاً كبيراً مع مومياوات طيبة وتماثيلها، فيما يتعلق بملامح الوجه وبنية الأنف والجبهة، بل وفى كل ملامحهم. ولقد لاحظت ذلك فى الأماكن نفسها مع العديد من أعضاء البعثة، وكلما كنا نبحث عما يؤكد لنا وجهة نظرنا، تؤكدها لنا التجربة. وغالباً ما كانت الفرصة سانحة أمامنا، سواء عندما كان العرب القدماء من سكان القُرنة يجلبون لنا الأجسام المحنطة، ويكشفون بأنفسهم، أمامنا، عن رؤوسها، سواء عندما كان الذين يعيشون وسط أطلال الكرنك ، وإسنا، وإدفو ، يقودوننا إلى

---

(١) انظر اللوحتين رقم ٥٠ ، ٤٩ ، المجلد ٢ .

(٢) وينكلمان (تاريخ الفن عند القدماء) ولقد لاحظ بلومنباخ من قبل أن ملامح الصينيين تختلف كثيرًا عن ملامح المومياوات المصرية.

داخل المقابر. ويدعم هذا الرأى رؤوس المومياوات التى جلبها السيد ديليل من فرنسا، والتى نجد صورها فى الكتاب(١). خاصة رأس مومياء الرجل. والواقع أن كل من تعامل بعض الشئ مع سكان صعيد مصر يجد الملامح الرئيسية المميزة لهم فى هذا الرأس(٢). فنلاحظ أولاً جبهة عريضة ، محدبة بعض الشئ ، ومسحوبة إلى الوراء، وشعراً أملس ليس خشناً ولا مجعداً ، وأنفاً معقوفاً قليلاً ومسحوباً كالجبهة ودقيقاً ومستديراً عند الطرف، وأصداغاً عريضة ووجنات بارزة، وعيوناً واسعة مرسومة بإتقان بجفون عريضة وحواجب أفقية ، ثم نجد فماً أكثر ميلاً إلى الاتساع منه إلى الضيق ، ولكنه منسق الشكل ، ونجد أخيراً أسناناً مستقيمة ومتساوية وسليمة. هذا هو وصف ملامح الرأس المشتركة بين سكان جنوب مصر ومومياوات طيبة. وسنجد هذا الشبه على وجه الخصوص مع شيوخ القرى أى أفراد الأسر الرئيسية والعريقة فى مصر(٣). وسيستطيع القارئ مقارنة رؤوس المومياوات باللوحات التى تضمها لوحات «الدولة الحديثة» ، والتى يظهر فيها العديد من صور الأشخاص. وسيكتشف القارئ فيها أكثر من نقطة تشابه وسيتأكد أننا نجد فى مصر أيضاً أحفاد أهالى مصر القديمة(٤). وإذا كان هذا الشبه يتضح بصورة أكبر فى أقاصى الصعيد، فإن ذلك يرجع دون شك إلى أن أهالى فارس ومقدونيا وروما، قد سكنوا بنسبة أقل فى جنوب مصر مقارنة بشمالها، مما أدى إلى تغير الدماء المصرية فيها بشكل أقل .

وتتراوح زاوية وجه المومياء بين ٧٦° - ٧٨° ، أى هى نفسها زاوية وجه سكان أوروبا تقريباً ، باستثناء أهالى الجنوب. ولا طائل من الإشارة إلى أننا نتحدث عن نتيجة تقريبية . إلا أن التنوع الذى قد نحصل عليه من خلال عدد كبير من

---

(١) انظر اللوحتين رقم ٤٩ ، ٥٠ ، المجلد ٢ ، وكذلك شرح هذه اللوحات الذى كتبه السيد ديليل. وانظر أيضاً اللوحة رقم ٥١ شكلى ١ ، ٢ المجلد ٢ والشرح الذى كتبه سافينى .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٩ ، شكل ١ ، المجلد ٢ .

(٣) حاولت فى إحدى المرات أن أرسم قصة شعر تركية على رأس منقول عن مومياء، وعندما سألت واحداً ممن يعرفون جيداً كبار الشخصيات فى القاهرة، عن الشيخ الذى يشبهه هذا الرأس ، ذكر لى، دون تردد ، أحد شيوخ الديوان الذى تشبه ملامحه كثيراً هذا الشكل.

(٤) انظر مجموعة «الأزياء والوجوه، الدولة الحديثة»، ولوحة رقم ١، الأشكال ٣، ٦، ١٧، إلخ.

القياسات ، إذا كنا قد تمكنا من قياسها، قد يؤدى دون شك إلى نتائج قريبة من هذه النتيجة، ويمكننا تحديد هذه النتائج بـ ٧٥°، من ناحية، و ٧٨° من ناحية أخرى، دون أن نخشى أى خطأ ملحوظ، ذلك أن القياس هو نفسه فى الرؤوس المنقوشة والتماثيل النصفية القديمة. ولن نعطى إلا مثالاً واحداً لذلك نظراً لأهمية الأثر الذى سنشير إليه، وهو عبارة عن رأس ضخم مصنوع من الجرانيت الوردى ، تم العثور عليه على الأرض فى المعبد الجنازى لرمسيس الثانى(١) وإذا لاحظنا أيضاً شكل الأذن المفرطة فى الطول ذلك القصور المنتشر فى كل التماثيل المصرية، سنجد أن لهذا الرأس الملامح والزوايا نفسيهما اللتين لمومياء الرجل السابق ذكرها(٢). وأخيراً إذا ما عقدنا مقارنة بين هذا القياس وزاوية وجه المصريين الحاليين، فإننا سنلاحظ أيضاً الشبه نفسه .

أما حجم الجمجمة ، فهو كبير للغاية فى رؤوس المومياوات ، خاصة بالنسبة لمساحة الوجه. كذلك فإننا نجد النسبة نفسها بين الوجه وحجم الجمجمة فى التماثيل النصفية المصرية .

إلا أن ما يثير الانتباه حقاً من بين كل الملامح المميزة للوجه المصرى ، هو ميل الأنف والجبهة للوراء فى نفس الاتجاه . وفى الوجوه اليونانية ، يأخذ الأنف والجبهة نفس هذا الاتجاه . إلا أنهما يتعامدان على بعضهما البعض، هذا فى الوقت الذى نجد فيه هذين الملمحين يكونان معاً زاوية تزيد عن ١٨٠°، فى وجوه أهالى شمال أوروبا(٣). ويجب ألا نتوقع هنا تفاصيل أكثر حول هذا الموضوع فهذا قد يتطلب عملاً متعمقاً دءوباً يفوق قدراتنا، ويكفينا أننا أوضحنا لدارسى علم

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣٢ ، شكل المجلد ٢.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٩ ، المجلد ٢ ، واللوحة رقم ٦٧ ، المجلد ٣ ، شكلى ٣ ، ٤ إلخ ، وغيرها من اللوحات المفصلة ، انظر أيضاً «وصف إدفو» الفصل الخامس ، آخر المبحث الرابع.

(٣) قام العديد من أعضاء البعثة بنقل تماثيل نصفية بالحجم الطبيعى، مصنوعة من الجرانيت ومواد أخرى قيمة ، يمكن أن تسهم فى تأكيد هذا الشبه أكثر من التماثيل الأخرى الصغيرة المصنوعة من الطين. ويملك السيد كوتل قناعاً من الجرانيت يتميز خاصة بشكل ملامح الوجه السفلية. وسأشير أيضاً إلى تمثال نصفى صغير من الصلصال الأحمر، موجود بحجرة السيد دوترسان، ونلاحظ فيه بسهولة ملامح الوجه التى تحدثت عنها، خاصة الجمجمة الضخمة ، وميل الأنف والجبهة ، وأخيرًا شكل العين والفم.

وظائف الأعضاء أن هذا المجال يدخل فى نطاق أبحاثهم ويستحق المزيد منها. ولنكتف نحن بالإشارة إلى مدى الفرق بين شكل المصريين وشكل الزنوج الذين لا نتجاوز زاوية وجوههم ٧٠°[١] إلا أننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نستخلص مما سبق نتيجة مثيرة من الناحية الفنية، وهى أن المصريين اهتموا بنقل ملامحهم الطبيعية، مثلما فعل اليونانيون، لكن براعة اليونانيين فاقت معلميهم، حيث استطاعوا إضفاء ملامح الجمال على تماثيلهم حتى اقتربت من الكمال، بينما لم يفعل المصريون شيئاً كبيراً لتصحيح بعض الملامح القبيحة فى الطبيعة.

وبسبب ما ينتج من آثار عن الموت عامل الزمن تصعب المقارنة بين المومياوات والتماثيل، فيما يتعلق ببعض الأجزاء اللينة فى الجسم، مثل الوجنتين. إلا أن بروز وجنات المومياوات يتفق تماماً والوجنات الممتلئة المستديرة، والجلد المشدود، ونضرة الشباب التى تظهر دائماً فى وجوه النقوش والتماثيل النصفية.

وإذا كنا نتعجب من العثور على العديد من الأجزاء التالفة أو المحطمة فى المومياوات، فعلينا أن نتعجب بشكل أكبر عندما نجد كثيراً من أجزائها محتفظاً برونقه وحالته الطبيعية، مثل غضاريف الأنف، والأذنين، والأسنان، والشعر الذى لا يزال فى مكانه. ولكن حالة الأنف تثير الاهتمام حقاً، خاصة وأن المصريين كانوا، كما نعلم، يقومون، أثناء عملية التحنيط، بإخراج المخ من فتحتى الأنف. حتى إننا لاحظنا أحياناً أن وترة الأنف لم تتأثر على الرغم من هذه العملية، ولقد لاحظ هذا الأمر السيد لانكريه.

ونجد شعر المومياء أحياناً مضفراً أو مرتباً بصورة جيدة فى شكل خصلات مجمعة أو على هيئة حلقات حلزونية[٢]. كذلك فإننا نجد رؤوساً محلوقة تماماً.

---

(١) إن رأى بلومنباخ يختلف قليلاً مع الرأى الذى خاطرت بالإفصاح عنه وذلك لأنه يرى شكل رأس المومياء مختلفاً عن شكل رأس الزنوج، يشبهها بملامح سكان الحبشة قديماً وحديثاً ويضيف قائلاً إن هذا الشكل يطابق ملامح الوجوه المرسومة على الآثار المصرية، وهى ملامح فى بعضها حبشية بعضها الآخر هندية. ويقول هذا الأستاذ العالم إن رؤوس المومياوات لها الشكل نفسه الذى تتميز به التماثيل المصرية. فماذا عساه يقول إذا كان قد شاهد الآثار نفسها، وليس مجرد أجزاء بسيطة فى معارض أوروبا؟.

(٢) انظر اللوحة رقم ٥٠، المجلد ٢.

ولا أعرف كيف يمكننا الربط بين ما جاء فقرة هيرودوت[١]. من ناحية ، ووجود شعر فى المومياوات من ناحية أخرى ، إلا إذا قلنا إنه كان يوجد بعض الأفراد الذين لا يخضعون للقاعدة العامة . وعلينا أن نتفق على أن حلق الرأس لم يمثل عادة موحدة عند كل المصريين ، ويدل على ذلك أيضاً جدائل الشعر التى نراها فى التماثيل النصفية والنقوش البارزة على الجدران .

وعادة ما تكون الذقن ملساء دون لحية[٢]، وعامة فإننا نجد الجسم كله خالياً من الشعر: أما اللحية فقد تم حلقها ، ولكن يبدو أن باقى شعر الجسم كان يتم إزالته بنوع من الدهانات أو بسائل مزيل للشعر ، مثلما يحدث حالياً . وتنطبق عملية إزالة الشعر على الجنسين . كذلك فإننا نرى، بفحصنا الأعضاء التناسلية فى المومياوات ، أن عملية الختان كانت تطبق على الجميع، ولقد اكتشفنا آثار ختان الإناث[٣] وهى عادة يرجعها س. أمبرواز للمصريين[٤] فى كتابه عن النبى إبراهيم . (الكتاب الثانى، المقطع ١١).

ويلاحظ أن عنق المومياء وذراعيها وفخذيها وساقيها يظهر عليها الانكماش بشكل كبير . وإذا عقدنا مقارنة بينها وبين الرأس والكفين والقدمين ، يمكننا أن نقول إن أعضاء المومياء التى تم كشف اللفائف عنها تبدو فى مظهر مريع لما أصابها من انكماش وعندما قمنا بإزالة كل اللفائف، وجدنا أن الجسم تقريباً أسود اللون[٥]. وأنه مشوه الشكل ، ولا يزيد فى حجمه عن مجرد هيكل عظمى. كذلك فقد كان المحنط يستخدم كل مهاراته الفنية فى إخفاء جفاف هذه

---

(١) هيرودوت ، التاريخ ، المجلد الثانى ، المقطع ٣٦.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٩ ، المجلد ٢ . ويمكننا أن نشاهد فى كتاب بلومانبخ نموذجًا لرأس مومياء تم حلق لحيتها بشكل سيء.

(٣) ويعد السيد لابات وهو أحد زملائنا ، صاحب هذه الملاحظة الأخيرة.

(٤) وعندئذ فإن المصريين فى حوالى العام الرابع عشر كانوا يحيطون بالبحر ، وأما النساء فى نفس العام كانوا يبقون عند الحدود حيث كان يعرف هذا العام بعام الرجال والجد . ولم يكن للمرأة أى دور فى هذا الوقت .

(٥) ويبدو أن الأجسام قد تم وضعها كاملة فى مادة القار الحمراء ، عدة مرات ، إلا أن الجلد ، رغم اسمراره الشديد ، احتفظ بكل جزئياته ولم يصبه أى تشوه.

الأجزاء، وكان يزيد عدد الشرائط المستخدمة لكى يصل إلى الحجم الطبيعى للجسم(١) وعلى العكس، نجد أن الرأس لم يكن يغطيه سوى أغطية من نسيج الكتان التى لم تُخْفِ ملامح الوجه بقدر ما كانت تحددها بشكل دقيق . وإذا كنا نشيد بالمصريين لتمكنهم من الحفاظ على ملامح الوجه، فقد نعيب عليهم إهمالهم باقى الجسد.

ولكن إذا كان المصريون يهدفون إلى الوصول لشكل مماثل للطبيعة ، ألم يتمكنوا إذاً من بلوغ هدفهم الرئيسى ؟

وما قلناه عن حالة المومياوات الآن ليس له أى علاقة بما رأيناه عند فحص المومياوات الموجودة فى الغرف المخصصة للآثار. وعلينا أن نتفق على أن هذه الطائفة الثانية من المومياوات بها ما يعيبها ويزيدها قبحاً، فهى توجد، بصفة عامة، فى فوضى كبيرة لا تتيح لنا تمييز أى شئ منها. ويرجع هذا الفرق إلى أن المومياوات التى أصفها تم استخراجها من طيبة التى لم ينقل منها الرحالة أى شئ. أما المومياوات التى كانت فى أوروبا قبل الحملة الفرنسية، فهى كلها قادمة من منف .

ولقد كانت مومياوات منف أسوأ إعداداً بكثير ، وكانت تعكس عناية أقل من تلك التى حظيت بها مومياوات الصعيد وفضلاً عن ذلك ، فعلينا أن نعرف أن العرب واليهود كانوا يصنعون مومياوات مزيفة ، ويبيعونها للرحالة ، ليس فقط بالقاهرة وإنما فى سقارة نفسها . ولقد كانوا يجمعون لتصنيعها بقايا جثث أفراد مختلفين فى السن، والنوع، والظروف، ويرتبونها بإهمال ، ويلفونها بشرائط يجدونها على الأرض ، وكانوا بعد ذلك يثبتون على الرأس ، أو ما يضعونه مكانه ، قناعاً يجلبونه من المقابر ولا توجد أى علاقة بينه وبين الشكل الذى قاموا بتصنيعه ولا يمكن لأى عين خبيرة أن تنخدع بهذه المومياوات المزيفة، إلا أنها يمكن أن تنخدع للوهلة الأولى نظراً لوجود مادة القار الحقيقية ، ولفائف الكتان الخاصة بالمومياء ، والرسوم المصرية . ولقد حدث بالفعل عدة مرات أن قام

---

(١) انظر فيما سبق.

بعض السذج بشراء هذه المومياوات المقلدة بسعر كبير، ثم جمعوا الأشخاص الفضوليين ، وعلماء الطبيعة، وعلماء الآثار ليشهدوا عملية كشف اللفائف عن مومياء مصرية. فماذا كانوا يجدون عند إزالة الشرائط الخارجية أو قصها ؟ قطعاً من العظام، ومادة القار ، وأنسجة كتان ، وجلوداً جافة ، كلها مخلوطة بعضها وبعض دون نظام .

وبما أننى قد تحدثت عن المومياوات المزيفة التى صنعها اليهود والعرب ، فسوف أتحدث عن تلك التى صنعها المصريون أنفسهم . ولقد لوحظت هذه الحقيقة المثيرة فى مقابر طيبة ، وهى لا تدع مجالاً للشك ولقد تم العثور على مومياوات مطابقة تماماً للصحيحة من الخارج ، أى تغطيها الشرائط الملفوفة بنظام حول الرأس والجسم ، ولكننا لا نجد عند فتحها سوى هيكل مصنوع من جريد النخيل يصلح دعامة للنسيج الكتانى. ولقد جلبت معى الكثير من هذا الجريد الذى فقد الآن كثيراً من صلابتها. ولكن هذه الصلابة لم تعد ضرورية للبقاء على قوة المومياء ، ما دامت كمية القار ومفعوله الصمغى ومرور السنوات الطوال قد جعل من هذه المكونات كلاً لا يتجزأ . ويطلق المصريون كلمة «الجريد» على سيقان النخيل التى تدخل فى إعداد هذه المومياوات المصطنعة ، ويقصد به فروع النخيل الخالية من الأوراق ، والتى تستخدم لأغراض مختلفة أكثرها انتشاراً صناعة الأقفاص[1] ولقد لاحظت هذا الأمر المثير مرتين ، ولم أجد له سوى تفسير واحد مقبول: وهو أن المصالح الفردية، فى مصر كما فى أوروبا ، هى التى دفعت بالأشخاص إلى اتباع مثل هذه الطريقة كذلك فقد قام المصريون بصناعة مومياوات حيوانية مزيفة وسنعطى مثالاً لها قريباً، ولكن علينا أن ننتهى أولاً مما يبقى لنا للحديث عنه فيما يتعلق بحالة المومياوات البشرية .

لقد كان يتم وضع ذراعى المرأة ، بصفة عامة ، ملامستين لجنبيها ، فى الوقت الذى كان يتم فيه تشبيك ذراعى الرجل ووضعهما على صدره . ولقد كان من العادات كثيرة الانتشار ، منح طبقة ذهبية لأظافر القدم فى المومياء

---

(١) نوع من الأسرَّة أو المصاطب له فتحات .

والأسـاور والشـفـاه والقناع الخـارجى المصنوع من نسـيج الكتـان ، والأعـضـاء التـاسلية لدى الرجل والمرأة . وتؤكـد هذه الحـقـائق أن فن اسـتـخـدام مطرقـة الذهب وفن الطلاء بالذهب كانا معروفين لدى المصريين .

ولقـد لاحظت فى العـديد من الموميـاوات ، وبصـفـة رئيسـيـة فى إحـدى الموميـاوات التى تم نقلهـا خـارج المقـابر إلى مـعـبـد مـدينة هـابو، بالقـرب من البحيرة، نوعاً من التراب الأسمر الذى يذوب فى النار ويشتعل مثل بارود المدفع . ولقد رأيت أن هذا التراب ناتج عن تحلل اللحم وخلطه بالبارود ومـادة القـار بطريقة خاصة، وذلك لأنه دائماً يوجد بين الجلد والعظام .

هذه هى الحقـائق الرئيسـيـة التى لاحظناها بفـحص الموميـاوات البشـرية[١]. ولقد قمت بنفسى بفتح عدد كبير منها، خلال الفترة التى تراوحت بين ثلاثة وأربعـة أيام والتى خـصصتهـا فـحسب لزيارة المقابر. ولقد انشـغل العـديد من رفقـائى فى الرحلة مـثل السـادة: شـابرول، ودليل، وفـيلوتو، وروبيـه بالأبحـاث نفسهـا، وأحضرنا من بعض المقـابر موميـاوات كاملة أو محطمـة، ومن بعضهـا الآخر قطعاً قديمة أو أجزاء من لفائف. ولقد كان بعضهم يجمع رسـوماً والبعض الآخر، الأسعد حظاً ، كان يعثر على مخطوطات سليمة. وقد لا يكون من السهل وصف الحـمـاسـة والنشـاط اللذين تم بهـمـا تطعيم هذه الدهاليـز الرائعـة، ليس فحسب أثناء النهار ، وإنما أيضاً أثناء الليل . وفى الحقيقـة، فإن مـا من شئ كان ينبئ بغـروب الشمس، ما دامت الإضاءة الوحيدة التى كانت تنير لنا المكان هى إضاءة المصابيح والشموع. وأخيراً، فـقـد كانت هـذه المقابر تثير الفضول لدرجة عالية حتى إننا كنا كثيراً مـا ندخلها لنستكشفها ، فى الوقت الذى كان من الممكن أن نستغله فى الرسم أو فى وصف اللوحات المثيرة لمنونيوم .

---

(١) وأدعو القارئ هنا للاطلاع على دراسة السيد روبيه (دراسات العصور القديمة) عن الموميـاوات. وسنجد فيها كذلك حقائق عامة مثيرة للغاية.مثل ندرة مومياوات الأطفال.

٢ - المومياوات الحيوانية

تضم المقابر مومياوات لطيور ولذوات الأربع وأخرى للزواحف . وتضم مومياوات الطيور: طيور أبى منجل والصقور ومختلف أنواع الطيور الجارحة. أما مومياوات ذوات الأربع، فتضم الكلاب والأبقار وأبناء آوى والكباش والقطط...الخ . أما مومياوات الزواحف فتضم التماسيح والثعابين . إن تحنيط الحيوانات المقدسة كان على نفس كفاءة تحنيط الإنسان من حيث الاختيار والإعداد واستخدام المواد الملطفة ولا يقل كفاءة من حيث ترتيب لفائف التحنيط فى المومياوات البشرية. وتعطى المعاينة الدقيقة للوحات فكرة أكثر تحديداً من الحديث النظرى عن ترتيب الشرائط والمهارة فى ربطها فى الاتجاهات المختلفة حول جسد الحيوانات المحنطة[1]. وفى بعض الأحيان يتم استخدام نسيج بسيط بدلاً من الشرائط ويتم تقطيعه على شكل حلقات تجمع فوق بعضها لتغطية الحيوان بطريقة تعطيه الشكل المخروطى . وتتعدد أنواع النسيج الموجودة فى عريش الخيوط ، مع تنوع عرض الشرائط الألوان وطرق تضفير الخيوط. وكان يروق للمصريين القدماء زخرفة وتزيين جثث الحيوانات التى قدسوها فى حياتهم . وكان المصريون القدماء جميعاً دون استثناء يطعمون الطيور المقدسة ويمنحونها الحقوق والعناية نفسيهما لأفراد الأسرة حتى فى الموت إلى حد أنها كانت تتقاسم معهم مقابرهم . وكانت الحيوانات المقدسة تمثل للمصريين رموز القوة الإلهية التى تتحكم فى فصول السنة وحركة الكواكب بل ويعتبرونها رفيقة لهم ومدافعة عنهم وكانت لها مكانة الكهان وما يمثلونه من رموز حية لخيرات السماء .إن هذه الفكرة الدينية أو فى قول آخر هذا المعتقد الخاطئ كان على الأقل له تأثير قوى للحث على المحافظة على دماثة الأخلاق . ومن ناحية أخرى فإن التصميم على تقديس الحيوانات قد تجاوز الحد عند الرومان حيث كان الشعب يحكم بالإعدام على أى غريب يتهم بقتل قطة أو وطائر . ومن الذى لا

---

(١) انظر اللوحات ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، المجلد الثانى .

يشارك الكتاب الرومان والقساوسة فى الكنيسة سخطهم على هذه العقيدة العبثية ؟ ويجب ألا ننسى أنه منذ الأسرة المالكة الفارسية، فإن العقيدة الحقيقية للمصريين حرفت وشوهت بالكامل خاصة فى عهد آخر ملوك الفرس(١). ومنذ هذه الحقبة الزمنية، فسدت القوانين والأخلاق والدين . ويجب الرجوع إلى الأزمنة القديمة لفهم واستيعاب هذا العمل المتفرد فى تحنيط الحيوانات، بل فرض دافع منطقى ومعقول يجعل التحنيط عملاً تهتم به دولة بأكملها .

وينطبق ما قلناه عن طريقة حفظ المومياوات البشرية فى «طيبة» على مومياوات الحيوانات التى يسهل التعرف على عائلاتها وفصائلها . وتبدو الطيور المحنطة غالباً، وكأنها تعرضت لحرارة عالية واحترق ريشها، ولكن بشكل عام فإن طيور أبى منجل والصقور بشكل خاص يتم تحنيطها بعناية كبيرة لدرجة احتفاظ ريشها المحنط بجزء من لونه. وهذا ما لم نره أبداً فى مومياوات طيور أبى منجل الموجودة بآبار سقارة والتى تتميز بضعفها وعظامها المحطمة والتصاق الريش مع اللحم . ونستطيع أن نجد من بين مائة مومياء لطير أبى منجل المستخرجة من هذه الآبار واحدة فقط صلبة ومتماسكة. ولم يكن فى أوروبا فكرة صحيحة عن عملية التحنيط عند المصريين قبل الحملة الفرنسية التى سمحت بزيارة مقابر طيبة(٢) .

يتم إعداد مومياوات الحيوانات مثل المومياوات الأخرى مرة باستخدام القار وأخرى باستخدام النطرون . ويعد استخدام النطرون فى عملية التحنيط أقل كفاءة من استخدام القار ، ولا تكون الحيوانات التى تم استخدام النطرون فى تحنيطها بحالة حفظ جيدة حيث يكون لحمها رخواً إلى حد ما بدلاً من كونه صلباً وجافاً مما يجعل المومياء عرضة للتحلل . ويظهر لنا أن استخدام النطرون

---

(١) كان يحكم بالإعدام فى عهد هيرودوت على من يقتل ولو بدون قصد طائر أبى منجل أو الصقر (التاريخ ، الكتاب الثانى ، ص ٦٥).

(٢) وقد تم فتح المئات من مومياوات الطيور فى آبار سقارة والموجودة داخل الأوانى بحجرات الدفن فلم نجد منها فى حالة جيدة سواء داخل الأوانى أو خارجها غير ١٥ مومياء فقط.

أو القار اقتصر على تجفيف الحيوان جيداً قبل إحاطته بعدد كبير من اللفائف . وتأخذ مومياوات الطيور شكل مخروط قاعدته محدبة إلى حد ما ورأسه متداخل فى الشكل العام . وتأخذ مومياوات ذوات الأربع شكل اسطوانات مستديرة حول زواياها الأربع[١]. وللحصول على هذا الشكل، يتم خفض الأرجل الأمامية على الجسم ورفع الأرجل الخلفية ثم تغليف الحيوان أى إحاطته بالكامل بالشرائط، أما الرأس فيحاط بشرائط خاصة تظل بارزة ومنفصلة عن الجسم . ويلاحظ أن مومياوات الكلاب تعد بطريقة مختلفة وأحياناً بعناية أقل، وعندما رجعنا إلى واحدة من هذه المومياوات وجدناها مغلفة بنسيج سميك تم تثبيته حول المومياء بأنواع من الحبال المصنوعة من النخيل[٢].

أما فى حالة الحيوانات الضخمة، فيتم تجميع بعض أجزائها وإعداد رأس مصطنع لهذه الأجزاء ثم تغليفها بالكامل بلفائف وشرائط كما فى حالة تحنيط جسم بأكمله. فنرى أن بعض المومياوات عبارة عن عظام كباش أبقار وتماسيح[٣]. وتم إعداد هذه المومياوات بالمهارة نفسها التى تم بها إعداد المومياوات الكاملة. ومع ذلك، فإننا نجد مومياوات كاملة لحيوان ابن آوى فى اسيوط وهى ليكوبوليس القديمة. وقام المصريون بنقش بعض أجزاء من اللوحات. بالذهب عند تصويرهم طلاء مومياوات الحيوانات بالذهب مثل المومياوات الأخرى[٤]. وعندما نقوم بفحص هذا الطلاء الذهبى نجده موجوداً على العظام أيضاً؛ وهذا لأن اللحم والجلد يكونان عرضه للهواء، وبالتالى عرضة للتحلل والفساد لكن يظل الذهب محيطاً بالعظام لأنه لا يتحلل بالهواء وتبين لنا هذه الأجزاء التى ذكرناها استخدام المصريين لأقمشة سميكة جداً لإعداد هذا النوع من المومياوات . أما بقية أجزاء الجسم مثل جلد الحيوان ووبره، فقد تم

---

(١) انظر مومياوات الكلاب والقطط فى اللوحة (٥١) الأشكال ٦ ، ٥ ، ٤ واللوحة (٥٥) شكل (٨) ، المجلد الثانى .

(٢) انظر اللوحة (٥٥) شكل (٨) ، المجلد الثانى.

(٣) انظر اللوحة (٥١) شكل (٥) واللوحة (٥٥) شكلى (٨) ، (٢) المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة (٥٢) من شكل (٧) إلى شكل (١٣) المجلد الثانى.

حفظها بشكل جيد حتى فى بقايا الأجسام التى تعرضت لفترة طويلة للهواء الطلق . ولكن الفائدة الأساسية التى تقدمها لنا بقايا هذه العظام أنها توفر لعلماء الطبيعة الوسائل التى تمكنهم من مقارنة حيوان ابن آوى القديم عند المصريين بالحيوان نفسه الذى يعيش فى مصر اليوم سواء من حيث حجمه الطبيعى أو من حيث تناسب أجزائه بعضها وبعض. ولقد ضمت مقابر أسيوط عدداً كبيراً من هذه النوعية من المومياوات مما يجعلنا نفترض أن الحيوان المقدس فى هذه المدينة لم يكن الذئب وإنما كان حيوان أبن آوى.

ويتم حفظ المومياوات ذات الأحجام الصغيرة فى وعاء أو إناء خاص وكانت هذه الآوانى فى سقارة مصنوعة من الفخار على شكل المومياء نفسه، بمعنى أنها كانت تأخذ شكل مخروط طويل، ويتم إغلاقها بغطاء محكم من الجبس السميك. ونجد هذه الأوانى موضوعة بشكل أفقى فى قاعات سراديب الدفن كأنها مجموعة من الزجاجات تم وضعها فى أحد الكهوف..وقد تم تصنيع هذه الآوانى فى طيبة من مواد مختلفة فمنها ما تم تصنيعه من أحجار البلدة نفسها أو الخزف الأزرق أو من الحجر الصلب والمصقول. وتأخذ أوانى طيبة الشكل المخروطى ولكنها أقل استطالة من مثيلتها فى سقارة فنجدها فى طيبة قائمة على الأرض. أما فى سقارة[1]، فكانت ملقاة على جانبها.

وإذا قمنا بدارسة عدد كبير من المومياوات نجد ملاحظات عديدة غريبة جداً مثل الملاحظتين التاليتين اللتين يرجع الفضل فى اكتشافهما إلى السيد سافينى الذى وجد مومياء لطائر من نوع لا نعرفه.اليوم ولكن يشبه طائر أبى منجل فى عدة صفات وإن اختلف عنه فى شكل منقاره . ولقد احتوت مومياء أخرى على مجموعة من البيض الذى وجد بداخله طيور صغيرة مكتملة التكوين ومغطاة بالزغب وتنتمى هذه الصغار لنفس نوعية الطائر الذى تم الحديث عنه مسبقاً[2].

---

(١) انظر المجلد الخامس للوحات العصور القديمة، لوحة رقم ٧٦ بمجموعة الآثار القديمة.

(٢) انظر اللوحة (٥٣) من شكل (١) إلى (٦) المجلد ٢ وشرح السيد «سافينى» للوحة.

وبلا شك فإن هذه الملاحظات المتنوعة عن مومياوات الحيوانات كانت الأساس الذى استند إليه علماء الطبيعة فى كتابة مذكراتهم وأبحاثهم التى عرضوها بعد ذلك للنشر فى مؤلفاتهم .

ونذكر فى هذا الصدد بدون الإشارة إلى أية تفاصيل أن السيد سافينى قد ألقى الضوء فى كتابه (تاريخ طائر أبى منجل) على مومياوات هذا الطائر سواء الأبيض منها أو الأسود الموجودة فى المقابر وكل ما كتب عن هذا الطائر الشهير الذى له مكانة خاصة عند المصريين وما يستحقه من اهتمامهم الدينى، ويعتبر هذا الكتاب مرجعاً مهمًا للقارئ عن هذا الموضوع(١). ويعد الحديث عن المومياوات الأقل شهرة فى أوروبا على القدر نفسه من الأهمية وهى مومياوات الصقور التى تمثل جزءاً من مجموعة السيد (جيوفروا سان هيلار(٢)). ولقد قام المصريون أيضاً بتحنيط طيور جارحة أخرى مثل طائر اليويو وطائر الباز(٣). ونعلم أن الصقر كان يرمز للشمس عند المصريين وكانت له المكانة الأولى بين آلهتهم. ويبدو الصقر بقدرته الفائقة على الطيران المرتفع بدون تعب وكأنه يقترب من الشمس اكثر من أى طائر آخر، وهو يعد فى الواقع الطائر الوحيد الذى يحلق فى أكثر المناطق ارتفاعاً فى الجو وقد اختير لهذا السبب بلا شك ليكون رمزاً للنار الإلهية، وهذا يوضح سبب العناية الفائقة التى أولوها لتحنيط هذا الطائر.

ويختلف تحنيط الصقور عن طيور أبى منجل فلتحنيط طائر أبى منجل يتم ثنى الرأس فوق الصدر وشد الأرجل إلى الأكتاف وثنى الأجنحة لتحيط بالجسم(٤). أما فى عملية تحنيط الصقر، فبدلاً من ثنى الرأس مثل بقية الطيور؛ يتم تركه مستقيماً ، ويتم التعامل مع الأكتاف وبقية الجسم مثلما هو الحال فى

---

(١) انظر «التاريخ الطبيعى والدينى لطائر أبى منجل «السيد سافينى» ـ باريس ـ ١٨٠٥.

(٢) انظر اللوحتين رقم ٥٤ ، ٥٥ ، المجلد ٢ وشرح السيد چيوفروا سان ـ هيلار .

(٣) انظر اللوحات رقم ٥٤ شكلى ٥ ، ٦ المجلد ٢ وشرحها، وقد اكتشف السيد جيوفروا هذه الأنواع من بين المومياوات التى جلبها من مدينة طيبة.

(٤) انظر اللوحة رقم ٥٤ شكل (٣) ، المجلد ٢ .

المومياوات البشرية حتى البروز المميز للقدم فى المومياوات البشرية يظهر فى مومياوات الصقور مما يجعلها أكثر تشابهاً معها[١] .

وتعد التماسيح والثعابين الزواحف الوحيدة التى وجد لها مومياوات . وقد تم العثور فى الكاب على أجزاء من التماسيح المحنطة ولا يوجد مومياوات كاملة لها. فيمثل رأس التمساح أو جزء من الجمجمة أساس المومياء[٢] . أما بقية الجسم فقد كان المصريون يقومون بعمل شكل مماثل له من جريد النخيل ثم يلف بالقماش وهناك مومياوات لتماسيح لم نجد بها أى جزء من الحيوان فهى بمثابة مومياوات كاذبة[٣] . ويقوم المحنطون بعمل نسخة طبق الأصل ظاهرياً من شكل الرأس والجسم والذيل الخاص بالتمساح بأبعادها الحقيقية ، ويتم من الداخل وضع فروع النخيل وأحياناً أخرى يتم استخدام جذع النخلة بعد نزع جريده ثم يتم ربطها جيداً بالخيوط والشرائط المحكمة ، ثم دعم وتقوية هذا الهيكل بوضع مجموعة من البوص بالعرض ثم تلف بشرائط سميكة إلى حد ما بطريقة مماثلة لشكل جسم التمساح. وعلى الرغم من أن الدافع من عمل هذه المومياوات المصطنعة ليس نفسه الدافع من عمل مثيلاتها فى الإنسان ، فإنها تثبت جميعها مدى براعة المحنطين .

أما بالنسبة لمومياوات الثعابين، فلم نصادف مثالا واحدا[٤] ، وهو عبارة عن أجزاء متباعدة من جسم الحيوان ليس من بينها الرأس والذيل وتعتبر الأجزاء الأساسية اللازمة للتعرف على نوعه . ويتم ربط هذه الأجزاء بالشرائط لعمل جسم مستدير ومنبسط يشبه البكرة .

وتساعد هذه المومياوات المتنوعة وبقايا هذه الحيوانات علماء الطبيعة على التعرف على الأنواع التى كانت تعيش فى مصر فى العصور القديمة . ولا توجد وسيلة أخرى لمعرفة الاختلاف والتشابه بين المصريين الحاليين ونظرائهم فى

---

(١) انظر اللوحة رقم (٥٤) شكل (٤) ، المجلد ٢.
(٢) انظر اللوحة رقم (٥٥) شكل (٢) ، المجلد ٢.
(٣) نفسه، شكل (١).
(٤) انظر اللوحة (٥٥) شكل (٧) المجلد ٢ .

العهد القديم ، وتسجيلها ، وكذلك الاختلاف بين الحيوانات بشكل محدد عبر العصور المختلفة .

٣ ـ توابيت أو صناديق المومياوات ، الرسومات التى تزينها، والوسائل التى استخدمها الرسامون

إن الأغلفة العادية للأجسام المحنطة ليست توابيت بمعنى الكلمة، فهى عبارة عن صناديق لها غطاء يأخذ بالضبط شكل المومياء، وأحجامها تتناسب مع حجم الجسد الموضوع داخلها[١]. وتغلق باستخدام قطع من الخشب الحبال . والجانب الأعلى منها تزينه رسوم بحروف هيروغليفية وأشكال وزهور وزخارف متفاوتة التنوع . ونجد فى مكان الرأس قناع يشبه الشخص المحنط، وأحيانًا يكون هذا القناع مذهبًا بالكامل. ويزعم أن كل هذه الأجساد المغلفة على هذا النحو كانت تصطف واقفة بشكل متماثل مستندة إلى جدران الأروقة .

ولم نعد نجد حاليًا أيا من هذه الأغطية فى مكانها أو كاملة فى حالة سليمة، حيث إن العرب قد حطموها كلها لتفتيش المومياوات؛ وبما أنهم لاحظوا أن أجزاء هذه الصناديق المزخرفة بالرسومات ـ مهما كان صغر حجمها ـ تثير فضول الرحالة، فقد قسموها إلى قطع صغيرة ليستفيدوا منها قدر استطاعتهم .

وبعض هذه الصناديق مصنوع من الخشب والبعض الآخر من الورق المقوى السميك جدًا ، وبالنسبة للنوع الأول، فهو دائمًا من خشب الجميز[٢]، ويعتبر هذا النوع من الخشب أكثر صلابة من جميع الأنواع المعروفة. وفى الحقيقة لقد جلبنا عينات من هذا الخشب تعود إلى حوالى ثلاثين قرنًا أو أربعين قرنًا، ومازالت سليمة. أما صناديق الورق المقوى، فهى مكونة من عدد كبير من الطبقات

---

(١) عثر السيد مونج فى النيل عند بولاق على تابوت من الحجر الصلب يأخذ شكل المومياء، وسوف نجده مرسوماً فى اللوحة ٢٤ من المجلد الخامس للوحات العصور القديمة.

(٢) نوع من أشجار التين مرتفع جدًا، وهو من أكبر وأجمل الأشجار فى مصر . انظر «عن علم النباتات» تأليف السيد ديليل.

الملتصقة ببعضها وبعض والمثبتة جيدا حتى إن لها صوت وصلابة الخشب نفسيهما، وكل واحدة منها تغطيها طبقة من الطلاء أو الجص الأبيض بسمك واحد أو اثنين مليمتر ، وأحياناً يكون هذا الطلاء لامعًا، وتوضع فوقه الألوان . ويظهر سمك الطلاء بوضوح عبر الأجزاء الممزقة بالأغطية لا سيما وأن لونه الأبيض يتناقض مع اللون الأحمر والألوان الأخرى التى تغطيه. إن هذه الأجزاء من الطلاء المقشر هى أشبه بقشر البيضة المكسر الملون بالأحمر . وتوجد رسوم على جميع أجزاء الصناديق حتى على الجزء السفلى أو أسفل القدمين حيث يرسم نعلين(١) وكان يرسم أحيانًا على كل منهما شخصين فى شدة الغرابة أحدهما باللون الأحمر الباهت - حيث دأب المصريون على تمثيل أنفسهم بهذا اللون - والآخر باللون الأسود. وهذا الأخير دميم بشكل فظيع : فشعره أشعث ورأسه مسطح وفمه كبير وأنفه طويل وأفقى. ويمكننا القول إن هذا الشكل الغريب يمثل زنجياً من الساحل الإفريقى ، وذلك إذا لم يكن شكلاً من وحى الخيال . وهو يقف مثنى الركبتين فى وضع المبتهل ومرفقاه مربوطان بشريط أحمر. هل كان ذلك شعارًا دينيًا، أم مجرد صورة غريبة ، أم رسمًا تاريخيًا(٢) ؟ هذا ما لا نستطيع بحثه هنا، فلنكتف بوصف الرسوم المختلفة لهذه الصناديق .

وتؤكد الظواهر أن المومياوات لم تكن جميعها تحفظ فى صناديق . فمومياوات الفقراء لم يكن لها أغطية ، فى حين أن أغطية مومياوات الأثرياء قد تصل إلى طبقتين : الأولى - أو الداخلية - من الورق المقوى، والثانية - أو الخارجية - من الخشب. ونجد أن الجزء الداخلى من الصندوق زاخر بالرسومات تمامًا كالخارجى. ويمكننا أن نرى مثالاً لذلك فى اللوحات(٣)، والشكل الذى يحتل الجزء الداخلى من الصندوق به نجمة كبيرة على الرأس، ويبدو أنه صورة

---

(١) انظر لوحة ٥٧ ، شكل ٣، ولوحة ٥٩ شكل ٦ ، المجلد الثانى ؛ انظر أيضًا لوحات القطع القديمة فى نهاية المجلد الخامس، حيث تم رسم لوحة رائعة لهذا النوع كان السيد كوتل قد رسم أصلها.

(٢) ارجع إلى اللوحتين ٨٦ و ٨٨ ، المجلد الثانى، حيث نرى رجالاً سودًا راكعين معذبين.

(٣) انظر اللوحة ٥٦ ، الشكل ٣ ، ١٠ المجلد الثانى .

للشخص المحنط، فى حين أن الجانب العلوى من الصندوق رسمت عليه صورة لإله. والألوان جميعها زاهية ومحفوظة بشكل جيد.

وعلى الجانب الخارجى من الغطاء، يتم تحديد الذراعين واليدين بخفة أما الأقدام فتحدد بوضوح(١) حيث ترسم الأصابع بالأحمر والأظافر بالأبيض. إن شكل النعل المرسوم أسفل المومياء ما هو إلا إشارة تتناسب مع القدمين المصورين فوقه. ونجد عادة على الحافة أو المحيط السفلى الذى يشكل سمك النعل أشكال النجمةِ والزخارف التى تشبه ما يسمى بالزخارف الإغريقية أو الأترورية.

وأسفل العنق يرسم عقد زاخر بالزهور والزخارف الصغيرة . ومن بين حوالى عشرين جزءا من رسومات جلبتها من المقابر، توجد صورة لعقد شبه كامل، مزين برسم جميل لزهرة لوتس زرقاء واضحة المعالم بلونها وشكل كأسها وأوراقها. والشكل المكون من زهرتين متفتحتين بينهما زر أصفر يكون فى مجموعه تاجا فى غاية الأناقة. وتقدم اللوحات فكرة جيدة عن بهجة وحيوية الألوان(٢) .

ويوجد على الجانب الأعلى من الصناديق أقنعة من الخشب أو من اللَبن. والأقنعة من النوع الأخير جديرة بالملاحظة؛ إذ إن قلبها من الطين الممزوج أحياناً بالقش ومع ذلك خارجها مستو ومكسو بألوان قوية تستخدم عادة على الجص. وأجزاء الوجه فيها مجسمة كما لو كانت منقوشة على خشب أو على حجر صلب. أما عن الألوان فهى إما حمراء أو خضراء . وبالنسبة للأقنعة الخشبية، فهى مصنوعة من الجميز وهى أيضا مرسومة بألوان مختلفة. ولا تحمل هذه الأقنعة دائمًا هيئة الوجه نفسها، فقد جلبت معى أحدها جانب الوجه فيه مستقيم والجبهة عالية والأذنان غير متناسقة بالإضافة إلى أن أسلوب تصوير قسمات الوجه به كبير(٣). وسوف نجد فى المجموعة الأثرية المجمعة فى نهاية المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة أقنعة عدة لمومياوات مصنوعة من الطمى والخشب .

---

(١) انظر اللوحة ٥٧ ، الشكل ٣ واللوحة ٥٩ ، الشكل ٨ ، المجلد الثانى .

(٢) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكل ٧ ، المجلد الثانى.

(٣) انظر اللوحة ٧٦ ، الشكلين ١٠ و ١١ ، المجلد الثانى.

أما الجزء الباقى من الصندوق الذى يشتمل على جذع الجسم والفخذين والساقين، فمزخرف بمجموعة من الأشكال على الذوق المصرى، ولكنها ذات تفرد يميزها عن الأشكال المألوفة الموجودة فى المعابد. والرمز المكرر فيها جميعًا هو الجعران المجنح دافعًا كرة أمامه[١]، وهذا الرمز يناسب تمامًا زخرفة المومياوات، خاصة إذا كان الجعران يمثل فعلاً رمز البعث. وسوف نرى عن قريب لماذا كان المصريون يستخدمونه فى هذا الغرض . كما نجد أن صورة العقاب بجناحيه المبسوطين مكررة بكثرة.

ومن بين جميع الأشكال، يمكننا ملاحظة أربعة أشكال رئيسية، وهى صور صغيرة لمومياوات بأقنعة مختلفة وتظهر دائمًا مجتمعة بالترتيب نفسه وفى أوضاع متعددة، هذه الأقنعة هى التى نراها على الأوان التى يطلق عليها خطأ اسم «الأوانى الكانوبية». الشكل الأول هو شكل آدمى والتالى قرد ثم حيوان ابن آوى ثم صقر. هذا هو الترتيب الذى تظهر فيه دومًا هذه الأشكال عندما تتوالى إما تحت أسرة المومياوات أو فى أى مكان خلاف ذلك[٢]. وعندما تنظر لبعضها البعض يكون القرد مقابلاً للشكل الآدمى والصقر أمام ابن آوى[٣]. القرد وابن آوى والصقر أشكال تظهر أيضًا فى صورة كاملة - لا كأقنعة فقط - تارة راقدة وواقفة تارة أخرى[٤]. وبالإضافة إلى هذه الأشكال، نرى أيضًا فى رسومات المومياوات قناع الثور وقناع الكبش. فى الواقع لقد رأينا كل هذه الحيوانات المختلفة محنطة فى السراديب، وهناك حتمًا علاقة بين هذين الأمرين .

ومن بين كل هذه الألوان التى نجدها فى الرسومات ، نجد أن اللون الأخضر هو الوحيد الذى تلف، فأحيانًا يلتبس مع الأزرق ، وأرجع هذا الأمر إلى اختفاء اللون الأصفر الذى يدخل فى تكوينه. أما اللون الأزرق الذى يعتبر بلا شك من أصل معدنى، فيجب أن يصمد لفترة أطول من الأصفر النباتى، وقد يرجع ذلك

---

(١) انظر اللوحة ٥٨ ، الأشكال ١ و ٢ و ٩ ، المجلد الثانى .
(٢) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكلين، ٢ ، ٣ المجلد الثانى .
(٣) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكل ٢ و اللوحة ٧٥ أسفل العمود ٧٥ ، المجلد الثانى.
(٤) انظر اللوحة ٥٨ ، الأشكال ٣ و ٦ و ٨ و ١٠ ، المجلد الثانى.

إما لأنه مصنع من الكوبلت ـ كما أوضح التحليل الكيميائى ، أو من النحاس(١). وبالنسبة لبقية الألوان، فقد استخدم المصريون معها أيضًا نوعًا من الأصفر ولكنه قوى جدًا وصارخ . والمدهش فى ذلك كله هو احتفاظ الأبيض بلونه بعد كل هذه القرون، ومن يستطيع أن يكتشف طريقة تكوين هذا اللون الأبيض سوف يسدى للفن خدمة جليلة. وينبغى أيضا أن أذكر هنا اللون الأحمر الداكن جدًا والزاهى جدًا الذى تمت محاولة محاكاته فى اللوحات(٢) ـ فقد استخدم على ورق مقوى فى قوة الخشب نفسها بسمك من ٨ إلى ١٠ مليمتر (ثلاثة خطوط ونصف) . وقد ترجع اللمعة فى هذه الدرجة من اللون إلى الطبقة السميكة من الطلاء اللامع أو الصمغ المستخدم فوقه .

ويلاحظ فى أشكال الحيوانات أن جميعها مرسوم بإهمال شديد ، ولكن بسهولة تتم عن يد ماهرة اضطرت لإنجاز العمل بسرعة(٣). ونرى هذا الأسلوب نفسه فى الحروف الهيروغليفية الصغيرة المصاحبة للرسوم فقد تم كتابة هذه الرموز بقليل من الاعتناء ونستطيع فحسب تمييز أشكال الحيوانات. ولقد كان الرسامون يستخدمون دائمًا الكتابة الهيروغليفية. ومع ذلك، فقد جلبت قطعة صغيرة من لوحة مرسومة تنطوى أيضًا على كتابة باللغة العامية(٤). ونجد أن المشهد على هذه القطعة النادرة محدد بخط دائرى وهو شكل كان نادرًا ما يستخدم لعمل الإطار .

ونستطيع كذلك ملاحظة جرأة الخط فى إحدى هذه اللوحات المرسومة لمومياء على سريرها(٥) المزين برأس وأقدام أسد. وأمام السرير، يقف شخص يبدو أنه يقوم بالتحنيط ، إحدى يديه مرفوعة والأخرى على صدر المومياء

---

(١) السيد كوليه ديكوستيل يعتبر النحاس أساس اللون الأزرق المصرى ، ويرى آخرون أن الحديد كان يدخل فى إعداد هذا اللون.

(٢) انظر اللوحة ٥٨ ، الشكل ٧ ، المجلد الثانى .

(٣) انظر اللوحة ٥٨ ، الشكلين ٦ و ٧ ، المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة ٥٨ ، الشكل ٨ ، المجلد الثانى.

(٥) انظر اللوحة ٥٩ ، الشكل ٣ ، المجلد الثانى.

وأسلوب رسم هذا الشخص به تلك اللمسة الخاصة بالكاريكاتير المرسوم بدقة . ولقد تحدثنا بالفعل فى مواضع أخرى عن أناقة الأسرة المصرية .

وهكذا، فإن استعراض التوابيت المختلفة أو صناديق المومياوات يوضح لنا أن المصريين كانوا يرسمون على الخشب وعلى النسيج المغطى بطبقة رفيعة جدًا من الطلاء ملصوقة جيدًا . وعلى جانب آخر ، نرى من خلال جدران المقابر أنهم كانوا يرسمون أيضًا على الحجر... هذا هو بالتأكيد أصل الفن على الرغم من خشونته فى الحقيقة . وكذلك قام المصريون بالخطوة الأولى التى سبقت الرسم على الأحجار وعلى الخشب وعلى النسيج عندما استخدموا الألوان على الحدود العميقة لأشكال النقش الغائر . ولكننا لا نستطيع أن نجد بين كل هذه الأعمال نموذجًا واحدًا تذوب فيه الألوان أو تتمازج لإحداث تدرج فى اللون وبعض التأثير للضوء أو المنظور . هذا الجزء من العمل يفتقد إذن إلى المهارة ، ولكن الرسم فيه جدير بالملاحظة وإعداد الألوان ينم عن معرفة كيميائية متقدمة جدًا .

٤- القطع الأثرية التى عثرنا عليها داخل المقابر

فى الواقع نحن لا نعرف بالتحديد الغاية من تعدد القطع الأثرية ذات الأحجام والمواد المختلفة التى نجدها اليوم داخل المقابر منتشرة على الأرض وسط قطع الحجارة وبقايا المومياوات ، إذ يبدو أن المصريين كانوا يضعونها داخل توابيتهم ، ولكن الصناديق المحطمة التى رأيناها تأخذ شكل الجسد الآدمى لم تكن لتسمح بإدخال هذه الأشياء ذات الحجم الكبير نسبيًا(١). علينا أن نعترف أننا لا نملك توضيحًا كافياً خاصًا بهذه المسألة، وأننا سنضطر إلى تناولها بالفوضى نفسها التى تتسم بها المقابر حاليا . هذا الوضع كان سيختلف تمامًا إذا ما كنا استطعنا دخول مقبرة واحدة لم يغتصبها العرب .

---

(١) لقد وصف العديد من الرحالة، مثل بروسبر ألبان ومابيه ومونكونيس، بالتفصيل جميع أنواع هذه القطع التى وجدوها داخل مومياوات سقارة.

ولن يختلف الحال كثيرا عند إلقاء نظرة على هذه الأشياء المختلفة. إن العمل فيها أحيانا يكون فى غاية الجمال ومادتها قيمة وطريقة حفظها ممتازة. وتعتبر المقابر هى المصدر المشترك لجميع هذه القطع من البرونز والرخام السماقى والجرانيت والفخار والخشب المرسوم والمذهب... الخ وتملك مصر أن تمد بها هيئات الآثار، ولكن وجود هذه الأشياء فى الأماكن نفسها التى وضعها فيها المصريون القدماء يمنحها أهمية أكبر وعلى الأقل يضفى عليها طابع الأصالة.

ولقد التقطت من بين هذه القطع طائرا منحوتا من خشب الجميز ألوانه زاهية ومحتفظة برونقها: هذا الشكل له رأس امرأة موضوع بإحكام على جسم الطائر[1]. إن مثل هذا الشكل يذكرنا بالنقوش البارزة وأوراق البردى حيث كان المصريون يصورون الطيور برأس إنسان وجناحاها إما مضمومان أو مبسوطان[2] ويذكرنا أيضا بالحيوانات الخرافية التى تزين المقابر الإغريقية والرومانية . فحتى ذلك العهد كان يُنظر إلى هذه التجميعات العجيبة على أنها ناتجة عن نزعة معينة أو أنها أشياء غريبة لا معنى لها . فى الواقع ، يجب أن نصدق أن الإغريق نقلوها عن مصر دون أن يفهموها أو يقروا معناها، ولكن هذا المعنى كان موجودًا بالتأكيد لدى المصريين . لقد تم حفر اثنين من هذا الشكل على الخشب[3] : الجسم ملون بالألوان والريش محدد دون تفاصيل دقيقة ، أما عن الألوان، فهى زاهية ومقسمة .

والطائر الذى نتحدث عنه يبدو أنه صقر؛ لأن هذا الشكل نفسه موجود فى أماكن أخرى. ولكن بدلا من الرأس الأدمى له رأس هذا الطائر المقدس. ولقد قام السيدان كوتل وريدوتيه بجلب ثلاث من هذه الصقور المنحوتة من خشب الجميز والملونة بألوان مختلفة وأحدها مطلى بالذهب عند عينيه ومنقاره

---

(١) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكل ٤ ، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة ٩٦ ، الشكل ١ ، المجلد الأول ؛ اللوحة ٨٣ ، الشكل ١ ، المجلد الثانى ؛ اللوحات ٦٢ و٦٩ و ٧٠ من نفس المجلد .. الخ . كما ينبغى الرجوع إلى القطع فى نهاية المجلد الخامس للوحات.

(٣) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ٣ و ٤، واللوحة ٥٦ ، الشكلين ٥٦ ، الشكلين ٤ و ٥ ، المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ١٤ و ١٥ ؛ واللوحة ٥٦ ، الشكلين ١ و ٢، واللوحة ٥٧، الشكلين ٨ و ٩ المجلد الثانى .

ووجهه[٤]. ولكن وضع الحيوانات الخرافية عند الإغريق كان مختلفًا ، حيث يصور الطائر هنا واقفًا على رجليه. أما بالنسبة للآخرين، فهو راقد.

ولقد التقطت أيضا من بين حطام المومياوات قطعاً من الخشب الملون على هيئة غطاء الرأس الكهنوتى[١]، ولكن ينبغى أن ينظر إلى هذه الصور على أنها رمزية. وفى الواقع ، فإن الارتفاع المفرط لغطاء الرأس مع صغر حجم الجزء الذى يرتكز عليه يثير الشك فى أن الكهنة يمكنهم أن يرتدوا مثل هذا الغطاء الغريب للرأس خلال الاحتفالات. ويمكننا أن نقول ذلك أيضًا عن رؤوس الحيوانات؛ لأنه إذا افترضنا أن الكهنة كانوا يرتدون أقنعة من هذا النوع ،فكان من المفروض أن يأخذ الجانب الخلفى لهذه الأقنعة شكل وارتفاع رأس الإنسان وهو ما لا نجده[٢]. إن أغطية الرأس الخشبية الموجودة حاليًا على الأرض كانت توضع على رؤوس هذه الطيور الخرافية التى وصفناها منذ قليل[٣]. أما عن شكلها، فهى مكونة من ورقتين أطرافهما ملتوية وعلى قاعدتهما قرص أحمر وترتكزان على قرنى كبش أو ثور .

كما نجد صورًا صغيرة لمومياوات كاملة أيضًا من الخشب الملون بطول من ١ إلى ٥ ديسيمتر. وهى ملونة تماما مثل المومياوات الحقيقية تزينها قلائد ورموز وحروف هيروغليفية: والألوان فيها ما زالت زاهية وطبقة الطلاء المدهون بها الخشب قبل الرسم ما زالت محتفظة بلونها الأبيض الشاهى حتى اليوم . والصور الأكثر احتفاظًا بحالتها دون تغيير هى تلك التى أحضرها كل من . جولوا وديفيلييه[٤]. هل كانت هذه الأشكال صورًا خاصة بالنذور التى تقدم أثناء جنازة المصرى ، والرموز التى تمسكها هذه الأشكال بيديها هل لها علاقة بمهنة المتوفى

---

(١) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ١ و ٢ ، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة ٨٢ ، المجلد الأول ، وكذلك اللوحات المختلفة للنقوش ؛ وانظر أيضاً «وصف فيلة» بقلم الراحل ميشل ـ أنج لانكريه ، حيث نجد بالفعل هذه الملاحظة (الفصل الأول ـ ص٦٦).

(٣) انظر اللوحة ٤٧ ، الشكلين ١٤ و ١٥ ؛ واللوحة ٥٦ ، الشكلين ٤ و ٥ ، اللوحة ٥٧ ، الشكلين ٨ و ٩ ، المجلد الثانى .

(٤) انظر اللوحة ٥٦ ، الشكلين ٨ و ١٢ واللوحة ٧٦ ، الشكلين ١ و ٧ ، المجلد الثانى.

أم كانت هذه الأشكال تمثل إيزيس أو أى إله آخر ؟ تلك كلها شكوك مسموح بإبدائها دون إيجاد حل لها حتى لا نقع فى الخطأ المشترك الذى يرتكبه علماء الآثار الذين دائمًا ما يحسمون هذه المسائل الغامضة بجرأة وجسارة. الأحرى بنا أن نكرس مجهودنا لإبراز وصف هذه الأشكال التى نستطيع التعرف على ثلاثة منها : أحدها الفأس المصرى التى نجدها فى كلا اليدين ، والآخر مرسوم على الظهر وهو جراب للاحتفاظ بالبذور ونراه فى المشاهد الزراعية بين أيدى الفلاحين ، والثالث يرسم خلف الذراع، ويبدو أنه يصوّر إناءً به ساق نبات. وهذه الرموز الزراعية تصاحب عادة الآلهة .

ويجدر بنا أن نذكر قطعة من الخشب ذات طبيعة مختلفة وموجودة أيضًا فى السراديب على هيئة حيوان رابض وملون كله بالأسود . وهذا الشكل تنقصه نهايات الرأس والأقدام ولكن كل شئ يشير إلى أنه حيوان ابن آوى، سواء كان شكل الأذنين أو الجسم - بالإضافة إلى اللون نفسه لأنه يبدو أن الأسود كان مخصصًا لهذا الحيوان ، فعندما نرى فى الرسوم كاهنًا برأس ابن آوى، عادة ما يكون هذا الرأس باللون الأسود[1]. ونلاحظ كذلك أن المحنطين يتميزون بقناع أسود على هيئة رأس ابن آوى. إن ما ذكرناه وأمثلة أخرى تجعلنا نعتقد أن ابن آوى كان يلعب دورًا كبيرًا كرمز فى المراسم الجنائزية، ولا يدهشنا أن نرى صورة للحيوان نفسه كاملاً فى المقابر .

ولقد قام المصريون أيضًا بصناعة صناديق صغيرة من الخشب ليضعوا فيها بعض القطع من الخزف والبرونز وكذلك من الشمع ، وتشبه كثيرًا التوابيت الإغريقية والرومانية التى تحمل أقنعة غريبة عند زواياها الأربع[2]. وتفتح هذه الصناديق من الأسفل بقطعة من الخشب تسحب بمزلاج .

كما نرى بين القطع الموجودة على أرضية المقابر أشكالاً صغيرة مصنوعة برقة شديدة من الطين أو من الفخار لها رأس كبش وأبى منجل وابن آوى - وصور

(١) انظر اللوحتين ٥٨ و ٥٩ ؛ والبرديات فى اللوحات ٧٢ و ٧٣ و ٧٥ ، المجلد الثانى .

(٢) انظر اللوحة ٥٦ ، الشكلين ١٣ و ١٥ ، المجلد الثانى ، ولكن الزوايا هنا ليست مزخرفة مثل التوابيت الإغريقية.

لعدة حيوانات كاملة مثل الأسود والصقور والعقاب وأبى منجل وضفادع وقرود وقطط وتماسيح ـ كما نجد أشكالاً نصفية أو كاملة نذكر منها شكل الإنسان برأس ابن آوى جالسًا وممسكًا بقوس وسهم ـ بالإضافة إلى مجموعات من شكلين أو ثلاثة من البرونز أو البازلت أو من أحجار أخرى ـ وصورا لبس وتاورت بثديين طويلين وبطن خنزير ومخالب أسد ورأس فرس النهر وذراعى إنسان ـ ورجالاً راقدين ومستندين إلى قضيب ضخم، أحدهم يعزف على قيثارة موضوعة على قضيبه ـ ومشهدًا لشخصين يخدش الحقيقة والحياء معًا ـ وأشياء أخرى مثل مصابيح وأوان وحبوب وأنابيب وكرات بها ثقوب وتيجان أعمدة مقلدة ومذابح خاصة بالنذور وكذلك أذرع وأيد مغلقة. ونجد أيضًا ـ ولكن بشكل أقل ـ أحجارا نصف كريمة مقطعة على هيئة حروف هيروغليفية بسيطة. ولقد جلبت حجر زمرد يمثل تمامًا شكل علامة الحياة الهيروغليفية. إن استعراض جميع التماثيل الحجرية الصغيرة الموجودة فى المقابر سوف يستغرق وقتًا طويلاً، لذلك اخترنا بعضها ببساطة كمثال. إن بعض هذه التماثيل من الحجر اللين(١)، والبعض الآخر من الحجر الصلب؛ أى من الجرانيت الوردى والأسود والألبستر والبازلت والمرمر الأشهب(٢)...إلخ. ونجد ضمن النوع الأخير من التماثيل ما هو منحوت من الحجر الرملى الأحمر مثل تمثال ممنون الضخم، وهى مادة كان المصريون يستعملونها بكثرة. ولقد أحضر السيد كوتل قطعة من هذا النوع تتميز بروعة التنفيذ ، وهى عبارة عن قدم طفل موضح بها جميع الأجزاء الأساسية بشكل جيد، لا من حيث التفاصيل؛ ولكن من حيث الإحساس الحقيقى بالأشكال. مما يبين ـ كما سبق وأن لاحظنا ـ أن النقش المجسم كان متقدما للغاية فى مصر القديمة كما كان النقش البارز.

ومن بين جميع القطع نجد أن أشكال الجعارين من الحجر أو من الفخار هى الأكثر تعددًا فى دهاليز المقابر. وأحيانًا نجد كل أثنى عشر منها منظومًا

---

(١) انظر اللوحة ٤٥، الشكل ٦ ، المجلد الثانى.

(٢) أنظر اللوحة ٤٧، الشكل ٥؛ واللوحة ٥٧، الشكلين ٦ و ٥، المجلد الثانى. ويبدو أن هذا الشكل الأخير الذى يحمل مقطعين لفأس هو صورة لإيزيس وتتميز بشعرها المضفر ـ وهى تصفيفة لا نجدها عادة على هذه التماثيل الصغيرة ـ وسبق أن وصفنا تصفيفة شعر مشابهة لها فى لوحات المقابر.

كخرزات النقد متبادلة مع العديد من أشكال الحيوانات والزهور والتمائم الصغيرة من الميناء والخزف الأبيض. وهذه الجعارين ذات أحجام مختلفة تبدأ من سنتيمتر واحد وحتى ثلاثين. وجلب السيد فيلوتو واحدًا ضخمًا منها من الجرانيت. ولقد جمعنا عددًا كبيرًا منها فى نهاية، لوحات القطع القديمة، ويستطيع القارئ أن يلجأ إليها لدراسة النقوش بالحروف الهيروغليفية التى تزين الجزء السفلى منها[١]. وعادة ما يكون شكل الجعارين بيضاويًا ولكن نجد منها أيضًا المربع فى شكل من ثلاثة أو أربعة معًا، وأحيانًا يصل إلى اثنى عشر جعرانًا، وأحيانًا أخرى يوجد اثنان مقرونين بعضهما ببعض. وهذه الحشرة لا تكون دائمًا مصورة فى أعلى الشكل ولكن نجد مكانها حيوانًا آخر أو شيئًا مختلفًا. وأخيرًا لا نجد دائمًا نفس النوع نفسه من الجعارين: فتارة يكون الظهر محززًا وتارة أخرى يكون أملس. إن التنوع الموجود فيها يمنح علماء الطبيعة موضوعًا شائقًا للبحث .

المبحث التاسع : مخطوطات على ورق البردى

تعتبر المخطوطات على ورق البردى التى وجدت سليمة فى مومياوات طيبة من أهم الاكتشافات الأدبية التى ندين بها للحملة الفرنسية على مصر. فأى من المخطوطات الموجودة فى مكتباتنا تستطيع أن تضاهيها من حيث القدم[٢] ؟ ألم يكن أول تفكير خطر بأذهاننا عند رؤية هذه «المجلدات» المكتوبة بلغة أبجدية (لأن «مجلد» هى أنسب كلمة هنا) هو الأمل فى أن نرفع أخيرًا النقاب الثقيل الذى ألقته همجية الفرس ولامبالاة أو غرور الإغريق والحماس الأعمى للمسيحيين الأوائل وتعصب المسلمين على التاريخ . بظهور هذه الآثار الهشة

---

(١) انظر اللوحة ٥٦ ، الشكلين ٦ و ٧ ، المجلد الثانى ، والمجلد الخامس من لوحات العصور القديمة.

(٢) إحدى مخطوطات أسفار القديس أغسطنيوس التى كانت موجودة بمكتبة القديس جرمان - ديه - بريه ترجع لأحد عشر قرناً، وهى مكتوبة على ورق بردى من مصر . ويرى مونفوكون أن أقدم مخطوطة معروفة هى إنجيل القديس مرقص الذى احتفظ به فى البندقية، والمكتوب أيضًا على ورق بردى يعود على الأقل للقرن الرابع الميلادى . وبعد هذا العامل ، تم اكتشفا كمية كبيرة من المخطوطات أقدم بكثير من ذلك فى هركولانيوم.

والقيمة التى وصفها أحد الرحالة بجرأة وبراعة بأنها المنافس الهش للأهرامات[١]. اعتقدنا جميعا (كل حسب دراسته المفضلة) أنه كشف النقاب أمام أعيننا عن أحد المجالات: فأحدنا فكر فى تاريخ وقوانين البلاد والآخر فى السجلات الفلكية، هذا فى المعارف الطبيعية التى كان يدرسها المصريون القدماء وذاك فى أساليب فنونهم أو سر آلاتهم المثيرة للدهشة[٢]. إذا لم يكن هناك ما يؤكد هذه التكهنات الأولية، فإننا نتفق على الأقل على أنها مستلهمة بشكل طبيعى من اكتشاف فريد وهائل، وبصفة خاصة من الاحتياج لتفسير العجائب المصرية. ومن جهة أخرى، ألا نعرف جميعا أن المصريين كانوا فى الواقع يملكون كتبا فى التاريخ والعلوم؟ ومن منا لا يعلم تناول كليمنيس السكندرى للاثنين وأربعين كتابًا الرئيسية لدى كتّاب اللغة الهيروغليفية؟ ونذكر من بين هذه الأعمال التى قام كليمنيس بإحصائها: عرض ظواهر الكون، ووصف الكرة الأرضية خصوصا النيل ومصر، ومساحة الأراضى، وشرح نظام المقاييس المعروفة[٣]. أى خسارة كانت ستقع إذا ما ضاعت هذه المجلدات عن الفلك والكوزموغرافيا والجغرافيا والمقاييس عند المصريين! إن شهادة ديودور الصقلى وكليمنيس السكندرى وكتّاب آخرين تؤكد وجود علوم فلكية فى مصر القديمة، وعدم معرفة هؤلاء الكتاب بمجال العلوم لا يعنى أن نستنتج ما هو عكس ذلك لأن عدم المعرفة هذه تعتبر فى حد ذاتها دليل صدق روايتهم. ويخبرنا الكتاب أيضا أن المصريين قد عرفوا الشعر حيث إنه كان لديهم أناشيد لتمجيد الآلهة

(١) رحلة فى الوجه القبلى والوجه البحرى فى مصر ، تأليف السيد دونون.

(٢) من الصعب تفسير كيفية إقامة المسلات دون اللجوء للميكنة . والذى قد يثير الدهشة أكثر هو البناء المتزن للأحجار الضخمة التى تكون أعتاب وأسقف الصروح الكبيرة على الرغم من ارتفاعها الكبير. فالعديد من هذه الأحجار يبلغ طوله أحد عشر مترًا على تربيعة من متر وربع؛ أى إن حجم كل منها أكثر من سبعة عشر مترا مكعباً أو خمسمائة وثلاث أقدام مكعبة ، ووزنها أكثر من أربعة وثمانين ألف رطلاً. ونرى أنه بدون طرق محسوبة بدقة كبيرة سيكون من الصعب، بل من المستحيل رص هذا العدد الكبير من الأحجار ذات الحجم الثقيل . فإذا انحرفت ولو قليلاً عن المستوى أثناء وضعها على الركائز أو اختل توازن هذه الركائز ، فمن المؤكد أن هذه الأحجار كانت ستخر بعد قرون قليلة . العكس نجد أن هذه الأحجار الضخمة مازالت سليمة ومتلاصقة ـ باختصار فى الحالة نفسها التى وضعت عليها ، بالإضافة إلى ذلك، فإن بقاء هذه الآثار يرجع إلى بقاء الأسقف.

(٣) كليمنيس السكندرى، الكتاب السادس ، المقطع ٤ .

والأبطال وكانوا ينشدون القصائد فى الولائم[١]، وإذا لم يذكر الكتّاب عنها شيئا لاستنتجناه من خلال رؤيتنا لآلاتهم الموسيقية المتقنة الصنع والكثيرة لأن هذه الآلات لا تستخدم إلا لمصاحبة الغناء . كيف لنا أن نشك أن المصريين القدماء كانوا يسجلون الأحداث التاريخية؟ لقد كُتب على إحدى البرديات بيان بثلاثمائة وثلاثين ملكا تولوا الحكم حتى سيزوستريس ولقد شاهد هيرودوت[٢] هــذه البردية. ويقول بروكلس إن المصريين كانوا يحفظون ذكرى الأحداث الفريدة والأعمال المميزة والاختراعات الجديدة. ويتحدث ثيوفراست عن سردهم لتاريخ الملوك[٣]، واسترابون وديودور عن تعليقهم على الأحداث التاريخية وعن سردهم للأحداث عاما بعام[٤]، ويقول جوزيف إنه ليس ضروريًا أن نتحدث عن حرص المصريين على تسجيل الوقائع التاريخية ما دام الجميع يعرف ذلك[٥]. سأتجنب هنا أن أذكر عدد الكتب المصرية (الكتب المنسوبة لهيرمس) لأن الكتّاب لم يتفقوا على هذا العدد. ولكن الغموض الذى يحيط بعدد المجلدات لا يؤثر على طبيعة هذه الأعمال ويبقى ثابتًا أن المصريين سجلوا على أوراق البردى أحداثًا تاريخية ودراسات علمية. فليعكف العلماء إذن بمثابرة على دراسة البرديات التى نملكها اليوم .

حتى ولو لم يجدوا فيها سوى صلوات أو شعائر دينية ، فيمكنهم على الأقل أن يأخذوا عنها معرفة اللغة الحقيقية للبلاد التى نملك عنها بالكاد بضع قصاصات، وبالتالى سيتمكنون من تفسير المجلدات التى سنحضرها بعد ذلك ، ومن قراءة سجلات التاريخ المصرى إذا ما كان مكتوبًا فى أى مكان آخر. ومن ناحية أخرى، فإن دراسة الحروف فى هذه المخطوطات توضح أن أشكالها مشتقة عن الكتابة الهيروغليفية[٦]. فالاحتمال الأكبر إذن أن معرفة اللغة المصرية

(١) نفسه ، وهيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٧٩ .

(٢) نفسه ، المقطع ١٠٠.

(٣) ثيوفراست ، دولابيد .

(٤) استرابون ، الجغرافيا ، الكتاب ٧ ، ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبة ، الكتابين أو ١٦.

(٥) يوسيفوس ، ضد أبيون ، الكتاب الأول.

(٦) انظر فيما يلى .

العامية سوف تقودنا يوما ما إلى التفسير الجزئى - إن لم يكن الكلى - للكتابة الهيروغليفية. فسوف يكون من غير المعقول أن ننكر أن المصريين قد وضعوا - فى هذه الكتابة أو تلك - المعارف العلمية أو المعنوية التى أعجب بها الإغريق ودرسوها. كيف يمكن ألا تنطوى هذه النقوش على وصف وتعليق خاص بالمشاهد التاريخية والرسوم الفلكية والتصوير المدنى وأخيرًا الصور المتعلقة بالتجارة والصناعة والزراعة المصحوبة دومًا بأعمدة من الكتابة الهيروغليفية ؟ أربع أو خمس مخطوطات كبيرة تمتد إلى سبعة عشر مترا (اثنتان وخمسون قدماً) ، مكونة من واحد وستين صفحة مصرية بالكتابة العامية ومن خمسمائة إلى ستمائة عمود بالكتابة الهيروغليفية ... حوالى مائة لوحة بحروفهم الهيروغليفية... عشر مسلات لم يسبق رؤيتها... العديد من القطع أحادية الحجر... مقاصير وتوابيت مغطاة بالكتابة الهيروغليفية[1]... العديد من الجعارين والقطع التى تحمل أحرفاً مقدسة، وأخيرًا مجموعة من الخراطيش والعبارات المرتبطة بالمعابد والقصور... تلك موارد سوف يقدمها كتاب «وصف مصر» لأصدقاء التاريخ المجتهدين لإيجاد حل لهذه المشكلة الكبيرة. ومع ذلك لا نخفى سرا أن هذه المواد الجديدة جدًا والغزيرة بالنسبة للحاجة التى كانت تعانيها أوروبا الشغوفة بالعلم حتى الآن فى هذا المجال ، تعتبر شيئًا قليلاً بالمقارنة بالحصيلة التى ما زال يمكن جمعها فى مصر . هذا بالإضافة إلى مئات البرديات التى سنجدها - إذا أردنا - على المومياوات ، كم من اللوحات والموضوعات التى مازالت ينبغى أن ترسم فى مجال الآثار ! وإننا لنحرص - كما كنا دائما - على الحصول على مشاهد كاملة، ولقد أعطينا لكل منها وقتًا كبيرًا . وعلى الرغم من جهودنا المبذولة، فإننا لم نستطع أن ننجح إلا فى نسخ جزء صغير منها : يا لعظمة ثراء وسعة وكمية اللوحات الهيروغليفية !

لن أكرر هنا أبدًا ما يمكن أن نجده فى كتابات بلينى وكتاب العصر الحديث عن أصل المجلدات المكتوبة على أوراق البردى، ولن أتحدث أكثر من ذلك عن

---

(١) نعنى هنا اللفائف التى جلبها السيد دونون الرحالة الإنجليز والذين لحقوا بنا.

استخدام العديد من شعوب الشرق والغرب لهذا النبات كما فعل المصريون [1] لأن هذه الحقائق تعتبر كلها تقريبًا معروفة ولن تساعد إلا على إثبات حقيقة لا شك فيها؛ وهى أن الكتابة على البردى بدأت فى مصر . فهذا النبات الذى قلما نجده اليوم على ضفاف النيل كان قديما من النباتات الأصلية[2] فى البـــلاد، واسمه «بيبلوس» من أصل مصرى وكلمة «بيبليوتك» (مكتبة) نفسها تعتبر شاهدًا واضحًا عن أصل وطبيعة وموطن أوائل الكتب .

كما أن البردى كان يمثل غذاء لعامة المصريين منذ قديم الزمان. لذلك، فقد أفادهم فى تحديد قدم هذه الأمة بل وكل ما هو قديم عمومًا[3]. فاستخدامهم له إذن يرجع إلى عصور قديمة جدًا. ولن أتطرق مجددًا لأية تفاصيل تخص إعداد ساق نبات البردى لتحويله إلى ورقة ، وسأكتفى بما رأيت بنفسى عند فحص المخطوطات .

لقد نقل لنا التاريخ صورة ورقة البردى على أنها شديدة البياض وملساء ومصقولة حتى إنه يمكن الكتابة عليها بالسهولة نفسها التى نجدها حاليًا عند استخدام أفضل الأوراق . ولكن جميع القطع التى رأيتها بعيدة كل البعد عن هذا الوصف : فالورقة الأكثر بياضًا هى فى صفار القش ، والأكثر استواء دائما ما تكون خشنة حتى إننا نجد صعوبة فى استيعاب كيف استطاعت اليد أن تكتب عليها أحرفًا واضحة وجيدة مثل التى نراها. وكل ورقة مكونة من طبقتين رفيعتين جدًا من لحاء هذا النبات ملصوقتين وموضوعتين بزاوية قائمة، ولكنهما مهما كانتا مطابقتين بشكل جيد، يمكن للعين المجردة أن ترى دائمًا أثر الألياف المتشابكة على هيئة شبكة غير مستوية قليلاً وبها بعض الخشونة.

---

(١) انظر بلينى، الكتاب ١٣ ، المقطع الثانى ، وثيوفراست ، الكتاب الرابع ، المقطع التاسع ، ومقالة لكايلوس، فى مذكرات أكاديمية النصوص والآداب ، المجلد ٢٤، .. الخ.

(٢) إن البردية الصقلية - بالرغم من الفارق الملحوظ بينها وبين البردية المصرية - إلا أنها مأخوذة بلا شك عن مصر بالاستخدام نفسه، بالإضافة إلى الفنون الأخرى التى أخذتها صقلية عن المصريين وبالنسبة لبردية الهند ، يقول استرابون إنها هى نفسها بردية مصر. انظر إضافات برناردو جوسيو - فى بحث كايلوس - ص ٢٩٧ .

(٣) انظر هورابولون ، الكتاب الأول .

فسطحها أملس، ولكنه غير مستو، ويجب أن تجد الريشة ـ بالتعاقب ـ سهولة وصعوبة فى أن تجرى عليها الحبر.

وكلما نظرنا إلى الحروف المكتوبة على هذا اللحاء كلما زاد اعتقادنا أنه تم رسمها بهذا النوع من الريشات التى يطلق عليها الشرقيون اليوم اسم «قلم»(١). والجميع يعرف أنها عبارة عن بوصة رفيعة مبرية على طريقة الأقلام الحالية ولكن بقطع مائل جدًا بحيث يمكن أن ترسم خطوط رفيعة جدًا وأخرى عريضة جدا على حد سواء . إن الكتابة على ورق البردى لا يوجد بها خطوط دقيقة مثل التى نجدها فى الكتابة العربية الجميلة ، لكنها مع ذلك تتميز بخطوط غليظة ورفيعة مرسومة بشكل جيد. بالإضافة إلى أن ذيل الحروف مقطوع دائما بحد مائل وهو ما يؤكد زعمنا. فسواء كانت هذه الحروف لها اتجاه عمودى أو تمتد بشكل أفقى فدائما يكون لطرفها حد مائل .

ولقد استخدم الكتاب المصريون المسطرة ـ إلى جانب القلم ـ لرسم الخطوط المستقيمة. فنجد دائمًا فى مجلداتهم الكتابة مصحوبة بجدول ما ، وكان يجب تسطير هذا الجدول وإحاطته بخط مزدوج. ونقر أن هذا «القلم» نفسه كان يساعدهم على رسم هذه الإطارات. وأعتقد أيضاً أنهم كانوا يستخدمون «القلم» لرسم الأشكال المصاحبة للجداول لأن الخط المائل موجود فى تحديد الأشخاص. ولنذكر بهذه المناسبة أن استخدام مثل هذه الأداة لرسم أشكال من أول جرة قلم يمنح الرسامين أو بالأحرى الكتاب ألفة كبيرة على ذلك . وفى الواقع إن الخطوط الأولية عريضة ولكنها ثابتة ومرسومة بلا تردد بلمسة مضبوطة وإحساس بالأشكال يستحق الإعجاب خاصة بالنسبة للحيوانات. ولا يوجد بالتأكيد شعب قديم يملك هذا الكم من الفنانين ، أعنى بذلك رجالاً يتميزون بهذه الموهبة فى معرفة الأشكال الأساسية والمميزة، وأخيرًا يملكون هذا الاعتياد

---

(١) إن كلمتى «قلم» و Calamus من الأصل نفسه. والكلمة الثانية تعنى بوصة وريشة سواء باليونانية أو اللاتينية، مما يشير إلى أن الإغريق والرومان كتبوا فى البداية على ورق بردى واستخدموا البوصة . وقد تكون هذه الكلمة نفسها كلمة قديمة لدى المصريين استعارها منهم الإغريق كما استعاروا استخدام أدوات الكتابة.

الكبير على الأشكال الأولية. فلا نجد فى بلد آخر سوى مصر المخططات الأولية للرسومات بمثل هذه الجودة التى نراها عادة فى المقابر وفى بعض الآثار غير المكتملة، وأخيرًا فى المخطوطات. وسوف نتحدث لاحقا عن وسائل الرسم على البردى. ولنقدم أولاً فكرة عن شكل هذه المجلدات القيمة سعتها تكوينها والحالة التى وجدت عليها .

كيف نستطيع أن نرسم الدهشة التى أصابت الرحالة بعد أن نزعوا أو قطعوا عشرين من لفائف الضمادات حول المومياوات فوجدوا أمامهم لفائف سليمة ؟ مهما حاولنا وصف التعجل والفضول والحماس الذى أصابنا جميعًا تدريجيًا لرسمنا صورة باردة وباهتة مقارنة بالحقيقة . فدعونا لا نحاول الشروع فى رسم هذه اللوحة، ولنكتف بمجرد سرد الحقائق التى رأيناها .

لقد اكتشفنا أوراق البردى تحت الأغطية الخارجية للمومياوات ، عادة بين الفخذين وأحيانا بين الذراع والجسم . ووجدناها فى المومياوات من الجنسين على حد سواء ولكن بكثرة فى مومياوات الرجال . كما أن المومياوات المجهزة ببساطة تحتوى على مجلدات تماما مثل تلك التى أعدت بشئ من البذخ .

إن الارتفاع فى هذه اللفائف متغير وكذلك الطول وبشكل أكبر . ولقد كانت أكبر وأقيم واحدة من اللفائف التى وجدناها بطول تسعة أمتار وعشرين سنتيمترًا (حوالى ثمانية وعشرين قدمًا وأربع بوصات)[1] . ولكن لا ينبغى أن نحكم على أبعاد الورقة المصرية انطلاقًا من هذه المقاييس؛ لأنه لا يوجد ما يحدد هذه الأبعاد إذا ما نظرنا إليها بالطريقة التى وصفها «بليني» .

إن كل مجلد ملفوف حول نفسه فى التفاف مطوى من اليسار إلى اليمين ... وهو مؤشر ينضم إلى الأدلة التى نملكها من قبل على أن المصريين كانوا يقرأون من اليمين إلى اليسار . واللفافة مسطحة وهى ليست خفيفة كما كنا نتوقع.. ويرجع ذلك إلى الطبقة المزدوجة من الصمغ والرسم الموجود فوقه، وعند لمسها

---

(١) يتراوح الارتفاع بين ثمانى وعشرين وسبعة وثلاثين سنتمترًا (من عشرة بوصات تقريبًا إلى حوالى ثلاث عشرة بوصة).

نجدها يابسة وسريعة الانكسار ولها رائحة النباتات العطرية . لونها أصفر داكن أو متسخ . ومن المستحيل فردها عند إخراجها من المومياء لأن أقل حركة لفتحها تجعلنا نسمعها تطقطق ونرى بعض الألياف المتشابكة تنزع منها . وبالتأكيد لم تكن هذه الحالة الأولية لهذه المخطوطات لأن الكاتب يحتاج ورقة أكثر مرونة حتى يستطيع استخدامها . وأعتقد أن هذا الأثر ناتج عن الضمادات التى كانت تلف حول الجسد وهى ساخنة جدًا . وبالإضافة إلى سخونة القماش هناك سبب مستمر ألا وهو حرارة البئر المرتفعة ، مما تسبب فى التيبس الكامل للفائف على الرغم من الأغطية المغلقة التى تغلفها .

ومن المجدى أن نقدم هنا فكرة عن الاحتياطات التى ينبغى أن تراعى لفرد هذه المجلدات ، وذلك لتوجيه من سيقومون بهذه العملية فيما بعد . أولاً يجب أن ترطب ورقة البردى بتغطيتها بعدة قطع من القماش المبلول . وعندما نرى أن الرطوبة قد تخللتها بشكل كاف ، تفرد قطعة من الشاش الخفيف على إطار على أن يكون طولها أكبر من الطول المتوقع للمجلد . ثم نضع طبقة رفيعة جدًا من الصمغ المذوب جيدًا تحت هامش المخطوطة وفوق الشاش ونضمهما معًا بضغطة خفيفة ثم نفرد ونلصق على التوالى بقدر صغير - من اثنين إلى ثلاثة سنتيمترات كلما كانت الأجزاء السابقة قد التصقت . وأفضل طريقة لضغط ورقة البردى على الشاش بلطف هى استخدام سدادة من القماش بخفة. ويجب أن يتم هذا العمل فى الظل، وينبغى بشكل خاص ألا يترك لفترة طويلة . كما يجب أن يبعد التراب بعناية وكذلك كل ما يساعد على جفاف الورقة . ونرى كم من الوقت يتطلب هذا العمل لفرد ورقة بردى من عشرة أمتار .

وعلى الرغم من هشاشة هذه المجلدات، فهى محفوظة وسليمة بشكل جيد جدا بالمقارنة بأقدم المخطوطات المعروفة وكذلك بالمخطوطات التى تم اكتشافها القرن الماضى فى هركولانيوم. كما لو كان بقاء جميع أعمال المصريين القدماء حتى الشديدة الرقة منها فى حالة سليمة يرجع إلى شدة قدمها وهى ميزة تتفرد بها مصر منذ قرون عدة على جميع الأمم المعروفة! فكم من المهارة ينبغى أن تتوفر فى العلماء المكلفين بجمع قطع المخطوطات فى «هركولانيوم» لتفسير

بقايا الكتابة حرفا حرفا تقريبًا قبل أن تختفى للأبد ! وعلى فرض وجود أمهات الكتب مختفية وسط هذا الحطام ففرصة العثور عليها ضعيفة جدًا وسيستغرق وقتًا طويلاً للانتفاع بها على الرغم من جميع الوسائل البارعة التى تستخدم فى هذا ! وعلى النقيض نجد أن البرديات المصرية يمكن فتحها وفردها دون عناء ويمكن نسخها بدقة ودون نقصان .

وعندما نفحص ونقارن البرديات المختلفة، نرى : أولاً أن جميعها مكتوب فى أجزاء منفصلة : أعمدة أو صفحات ، ثانيًا أن بها مشهدًا رئيسيًا لا يتغير ، ثالثا أن بدايات بعض الفقرات - إذا كان ممكنا أن نستخدم هذه الكلمة - مخطوطة باللون الأحمر فى حين أن النص بالأسود، رابعاً وأخيراً أنه يوجد نوعان من الأحرف يمكن أن نطلق بصفة مؤقتة على النوع الأول اسم أحرف هيروغليفية وعلى الثانى رموز أبجدية. النوع الأول نراه فى جميع المخطوطات على الأقل فى اللوحة الكبيرة الرئيسية ولكنه قليل العدد ولا يستعمل كثيراً. أما النوع الثانى، فهو لحسن الحظ يغطى تقريباً جميع البرديات باستثناء اللفائف المكتوبة كلها بالأحرف الهيروغليفية [1] .

وتنقسم المخطوطات الأبجدية بطولها إلى صفحات. ولعدم وجود كلمة أخرى، فإننى أطلق هنا كلمة «صفحة» مصرية على مساحة معينة مكتوبة فى مستطيل متغير من حيث الارتفاع والعرض وينفصل عن مساحة أخرى مماثلة بفراغ بقدر سنتيمتر واحد تقريبًا. وهذه الصفحات متغيرة أيضًا نتيجة لكتابتها الواسعة أو الضيقة، القوية أو الضعيفة ، الشديدة السواد أو الباهتة، ولكن هذا العيب الأخير يعتبر نادراً والأحرى أنه يعود إلى سبب عرضى؛ لأن هذه المخطوطات تلفت إليها النظر أحياناً بلمعة وقوة الحبر الأسود فيها. وسوف نرى بعد قليل أن الألوان الأخرى محتفظة أيضاً برونقها.

(١) لم نحضر من هذا النوع الأخير سوى واحدة. وهى مرسومة فى اللوحات ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، المجلد الثانى.

ولدينا ورقة بردى على هامشها بعض الأحرف المنفصلة كما لو كان الكاتب يريد تجربة ريشته(١). هذه الأحرف تشغل الهامش الأيمن الذى من المفترض أن يبدأ الكاتب منه، بالإضافة إلى ذلك فهى باهتة نوعاً ما وأصغر حجماً. والحروف الهيروغليفية هى الأكثر قوة وعرضاً(٢)؛ لأن الريشة تبرى بشكل غليظ أكثر لكتابتها .

وكما ذكرنا من قبل فالأحرف الهيروغليفية تصاحب مشهداً خاصاً يوضع على اليسار أو فى نهاية المجلد، ولقد قام بالفعل العديد من الرحالة بوصف هذا المشهد، ومن بينهم السيد دونون وهو أول من رآه فى إحدى المخطوطات. ويكفى أن نذكر هنا أنه وفقاً لجميع الظواهر، فإن هذا المشهد يشرح طريقة حساب الروح البشرية الموجودة على اليمين وهى بلا شك روح الجسد الذى وجدت البردية عليه . وتستقبل إيزيس الروح بعد أن تقدمها امرأة فى ملابس إلهة ويقوم كاهنان مقنعان بوزن أشياء رمزية فى ميزان يُعتقد أنها تمثل الأعمال الطيبة والخبيثة للإنسان(٣)، ويقوم كاهن آخر مقنع أيضاً بكتابة نتيجة الوزن على لوح ، وأخيراً يجلس إله على عرش مرتفع يبدو أنه يقوم بمهام القاضى. وبين الكاهن الأخير والإله نرى على مذبح صورة وحش له رأس تمساح وجسد أسد وله العديد من الضروع ... وهو حيوان خرافى سيكون من الصعب أن نقدم أية تخمينات بخصوصه أو أن نبرزه هنا بشكل واضح . ونجد على مذبح آخر زهرة لوتس كبيرة. وما يثير الفضول أكثر هو مشهد الميزان وعلى وجه الخصوص شئ يتدلى من أقدام قرد ، وهو نوع من الثقالات التى يبدو أنها تعمل فارق الأوزان فى كفتى الميزان وبالتالى يتم التوازن. إذا أردنا الاعتقاد أن النتيجة لصالح الشخص، سنقول - وما زلنا فى الاحتمال نفسه - إن الأعمال الشريرة تمثلها أو يشار إليها بالريشة، والأعمال الطيبة بالإناء، وبما أن الثقالة موضوعة بين كفة الورقة ومنتصف الرافعة .

---

(١) انظر اللوحة ٦٠ ، المجلد الثانى.

(٢) نفسه .

(٣) هذا الميزان يختلف كثيرًا عن الميزان المرسوم فى اللوحة ٤٦ ، المجلد الثانى قد وصفناه آنفاً.

وإذا دققنا النظر، فسنلاحظ أن المسافة بين الثقالة والمنتصف هى ربع ذراع الرافعة ويوجد هنا الرقم الذى ينبغى أن يسجله الرجل الذى يحمل رأس أبيس (أبى منجل) كإشارة على زيادة الأعمال الطيبة عن الأخرى. ولن يدهشنا أن نجد الكاهن الذى يضبط الثقالة ويعاين المسافة بينها وبين المنتصف يضع قناع صقر والكاهن الذى يبدو أنه يطرح الأسئلة يحمل قناع ابن آوى وذلك بعد أن رأينا فى السراديب هذه الحيوانات مرسومة ومنقوشة، بل محنطة مثل الإنسان. وسوف أن نتناول بطريقة سطحية موضوعًا شائقًا ولكنه غامض يخشى أن يضل فيه الخيال. ومع ذلك، فهو جدير بأن يجذب كل انتباه القراء. فلنتناوله أيضاً فى برديات أخرى ببعض التنوع. فى البردية الأولى نجد أن إيزيس هى الوجه النسائى الوحيد وأن زهرة اللوتس تدعم أربعة أشكال أطلقنا عليها سالفاً اسم أوان كانوبية. والثانية مضاف فيها عصا كبيرة منفردة وشكل صغير يجلس على عصا أخرى. وفى الثالثة نجد الشكل الصغير نفسه وأربعة أوان وإيزيس بمفردها، ولكن الكهنة قد غيروا مهامهم فالذى يزن وله رأس ابن آوى هو من يتابع الثقالة.

إن جميع المشاهد المتشابهة تضمها لوحة مماثلة لشكل المعابد فى مصر، فإطارها عبارة عن عمودين ذى شكل مقسم وتاج العمود غير مكتمل وسطح العمود تزينه ناتئة. وفى كل زاوية فوق الناتئة، يوجد قرد يمسك بميزان والباقى تشغله أفاع وأوراق كبيرة. كل هذه الزخارف وأخرى كثيرة لم نذكرها نجدها فى مختلف المخطوطات . ولكن الشئ الجديد بالملاحظة والمشترك بينها أيضًا هو غياب الكتابة العامية داخل اللوحات فلا نرى فيها إطلاقاً سوى حروف هيروغليفية. بالإضافة إلى أن الفروق التى نلاحظها بين النقوش الهيروغليفية فى هذا المشهد نفسه فى البرديات المختلفة يجب أن تكون متعلقة بتاريخ الأشخاص المحنطين . والدراسة التى سنقوم بها فى هذا الصدد سوف يكون لها أهمية أكبر وقد تكون أكثر سهولة. ونجد دائماً بين الحروف الهيروغليفية وسطح العمود صفين من الأشكال الجالسة متشابهة جميعا وعلى رأس كل منهم ورقة . ونستطيع أن نلاحظ أن عدد هذه الأشكال متماثل فى برديتين[1]، وهو: ثلاثة

---

(١) انظر اللوحتين ٦٠ و ٦٤ ، المجلد الثانى.

وعشرون فى الصف الأعلى وتسعة عشر فى الأسفل ومجموعهم اثنان وأربعون . والعدد فى البردية الهيروغليفية يزيد عليه بواحد .

والشخص الرئيسى فى اللوحة نجده فى المخطوطة كلها بأوضاع مختلفة فتارة نجده يصلى رافعاً يديه أمام صور الآلهة، وتارة أخرى يقدم لهم القرابين والتحيات ، أو نجده مشغولاً بأعمال مختلفة كأن يحمل شعارات أو صناديق مقدسة أو هياكل صغيرة ...الخ . ونعرفه من ثوبه الذى لا يتغير من مكان لآخر خلال هذا النوع من التعبد. وتتوالى كل هذه المشاهد الواحد بجانب الآخر دون فاصل مثل اللوحات الأولى فى نهضة الفن . وقد تكون هذه المشاهد تشير إلى الاختبارات التى يجب أن تمر بها روح المتوفى قبل الحساب الذى يحدد مصيرها. ونذكر أيضاً من بين هذه الطقوس القرابين والمراكب التى تنقل فيها المومياوات ومشاهد أخرى كثيرة تسترعى الانتباه نتركها ليقوم القارئ الشغوف بدراستها. ولنلاحظ فحسب أن هذه الرحلة الطويلة تحتل أعلى المخطوطة وأحيانا المنتصف ويفصلها عن صفحات الكتابة خط مزدوج . ونجد أن صور المعبد والمذبح والمقصورة أحادية الحجر كثيرة ومتنوعة فى هذه المحطات المختلفة، فنستطيع أن نرى مصقورة أحادية الحجر بسقف هرمى تحديداً بنفس شكل مصقورة قاو الكبير[١]. وسوف نرى أيضا مشاهد زراعية بتفاصيل شائقة[٢] وحيوانات وطيور ونباتات لن نراها فى مكان آخر، وكذلك ثعبان بلون أحمر وحشرة سوداء بثمانى أرجل تشبه العقرب بذيلها المنتصب، وأخيراً ثلاثة تماسيح مضروبة أو مثقوبة بحربة وتبدو التماسيح وهى تحول رأسها كما لو كانت تريد أن تتفادى الضربة التى تهددها .

إن الرسام أو الكاتب الذى يرسم جميع هذه الأشكال لا يلتزم دائمًا بالتناسب نفسه: فعندما تكون المساحة ضيقة يرسم الأشكال قصيرة. ومثال على ذلك لوحة صغيرة أقصر بالنصف من مثيلتها المرسومة بجانبها لأن الكتابة العامية

---

(١) انظر اللوحة ٦٢ ، المجلد الثانى ، واللوحة ٣٨ ، المجلد الرابع .
(٢) انظر اللوحة ٦٣ ، المجلد الثانى .

تشغل المكان[١]. ومن حين لآخر، نجد أن الكتابة تعترضها بعض اللوحات الأخرى غير المشهد الرئيسى الكبير. ومثل المشهد الرئيسى، فهذه اللوحات لها إطار ومصحوبة أيضًا بكتابة هيروغليفية بدلاً من الأحرف العامية ، ونستطيع أن نرى أمثلة على ذلك فى اللوحات[٢] .

إن اللفائف التى وصفناها منذ قليل بشكل سريع فتحت كلها تقريبًا من أحد طرفيها أو منهما معًا. فنجدها اليوم بشكل أو بآخر ممزقة عند الهامش سواء حدث ذلك أثناء نزعها من المومياء أو أن تكون البردية قد احترقت أو تلفت بفعل حرارة النباتات العطرية، وهذا هو سبب وجود العديد من التجويفات المختلفة العمق والمسافة التى نراها فى الرسومات. ففى الحقيقة يتضح أن هذه التجويفات أكثر تقارباً نحو اليسار - أى فى وسط اللفافة - عنها على الطرف حيث يكون القطر أكبر. ونلاحظ هذه الحالة خصوصاً فى المخطوطة الهيروغليفية. وفيما يلى سنتحدث فحسب عن هذه البردية .

تشكل المخطوطة الهيروغليفية أهمية كبيرة بسبب بقائها المدهش وكبر حجمها الذى يفوق أية مخطوطة أخرى على وجه الخصوص بسبب كتابتها التى لا يتخللها رمز واحد عامى أو عادى . فجميع الأحرف منظمة بشكل رأسى وفى أعمدة واحداً واحد أو اثنين اثنين معاً، فى حين أن الكتابة العامية دائمًا تكون فى أسطر أفقية. ويصل عدد جميع هذه الأعمدة إلى خمسمائة وخمسة عشر أما عدد الرموز فهو أكثر من ثلاثين ألفا .

ونسيج الورقة معظمه سليم تماماً وكذلك الكتابة التى تبدو فى غاية الجمال، والحبر ما زال حتى الآن شديد السواد. واللون العام للورقة أصفر مائل للحمرة وهو ما لم تتم محاكاته فى النقش بجميع الدرجات. فقد حرصوا على إعطاء نسخة دقيقة من ألوان الأبيض والأحمر والأخضر والأزرق والأصفر. الأحمر والأبيض رائعان، ولكن مهما كان بريق الأول فجمال الثانى ما زال باهراً خاصة

---

(١) انظر اللوحة ٦٤ ، المجلد الثانى ، فى الأسفل على اليسار.

(٢) انظر اللوحتين ٦٣ ، ٦٥ ، الخ ، المجلد الثانى.

بعد كل هذه القرون. الأخضر والأزرق تلفاً بعض الشيء. أما الأصفر، فله درجتان : الأصفر البرتقالى وهو باهت ، والأصفر المائل للخضار.

وإذا انتقلنا من فحص الألوان إلى الأحرف أعجبتنا دقة الأشكال والسهولة التى يعمل بها الرسام رغم صغر حجم الرموز. وبنظرة عابرة نجد أن كل حيوان يتميز بتحديد خاص به دون اختلاط. وبالتالى، تتميز أشكال العقاب والصقر والحجل والبومة وأبى منجل والعصفور والطيور الأخرى دون التباس فيما بينها على الرغم من أنها مرسومة بخط واحد. ونتعرف بالسهولة نفسها على الثور والغزال والأرنب البرى والخنزير والكبش والتمساح والأسد والأسماك. كما توجد حشرات أخرى غير الجعران ولكننا لا نستطيع أن نقدم رأيًا عن طبيعتها .

وبالنسبة للصور الكبيرة المكونة للصف العلوى، فهى مرسومة بالمهارة نفسها ولكنها أقل صعوبة. ونخشى هنا أن نتوغل فى وصف متواصل دقيق لهذه السلسلة الشائقة من الصور . فبالنسبة للقارئ الذى اعتاد بلا شك على أشكال الآلهة والكهنة والرموز والحيوانات والنباتات، فمن السهل أن يتعرف على أغلبها بحيث يكون تقديم لائحة طويلة وجافة من المصطلحات شيئًا غير ضرورياً وبالطبع مملاً، بل قد يضعف من فضوله ويحرمه من متعة أن يقوم بنفسه بهذا الاستعراض ومن التطبيقات التى ستطرأ بخلده. ومن ناحية أخرى، هناك أشياء لا نستطيع أن نهملها تماماً دون أن يبدو أننا أجرينا أية دراسة عن مخطوطة بهذه الأهمية. ولتجنب هذين المأزقين سوف نختار بعض الصور الأكثر تفردًا وسوف نصفها للقارئ . وبالنسبة للملاحظات الخاصة بالرموز الهيروغليفية فسنفرد لها مكانًا فى الجزء الثالث .

ولن يجدى هنا أن نعود مرة أخرى للوحة حساب الروح الكبيرة التى وصفناها بما فيه الكفاية فى البرديات السابقة ، ولكن يعتبر الشخص الموجود فى المشهد - والذى هو بلا شك الشخص نفسه الموجودة صورته على المومياء المنزوع عنها اللفافة - جدير بأن نتتبعه فى الصف العلوى، لا خطوة بخطوة؛ ولكن فى المحطات المثيرة أكثر للاهتمام أو الأسهل فى الشرح. ونستطيع دائمًا التعرف عليه بمجرد رؤيته من ثيابه وخصوصاً من ألوانها. فهو مرسوم بالأحمر وثيابه

دائما عبارة عن مئزر أبيض طويل وباقى الجسم عار حتى الرأس بدون غطاء . فى البداية يركب زورق حيث يقدم التحية للآلهة الكبار أوزوريس وإيزيس وحربوقراط ثم يمر باختبارات عدة، ويتم تقديمه للعديد من الأشكال الرمزية للآلهة ويقوم بأداء صلاة أمام كل منهم ويقدم أضحية أو قرباناً فى معظم الأحيان عبارة عن زهرة أو عدة زهور لوتس زرقاء، وأشكال الآلهة أحياناً تكون ثلاثة وأحيانا أخرى أربعة وتحمل قناع رأس الصقر أو ابن آوى أو الأسد أو أبى منجل أو القرد. وبعد قليل نجده فى وضع مومياء راقداً على سرير فى شكل أسد. وهناك صورة لافتة للنظر فى جميع المشاهد بالمقابر وهى الصقر بوجه إنسان[١] يرتفع بجناحيه المبسوطين فوق الجسد ويبدو أنه خرج منه .. شعار غريب سنتناوله فيما بعد. وبعد ذلك نراه وهو يفتح باب مقصورة وكأنه يريد أن يترك الطريق مفتوحاً أمام هذا الطائر الرمزى. وبعد قليل يطير هذا الطائر بخفق الجناح . ويفتح الشخص أيضاً بابين آخرين لمقصورتين تحتويان على صور الآلهة .

ويبدو أنه لعدم وجود مساحة فى المخطوطة ففى الثلث الثانى تقريبًا منها تم تكديس مشاهد عدة فى لوحة واحدة كان من المحتمل أن تؤدى إلى تطويل الرحلة. فجزء من هذه اللوحة مخصص للزراعة حيث نرى الشخص نفسه مشغولاً على التوالى بأعمال الحرث والبذر والحصاد ودرس الحبوب ، ثم يقوم بتقديم العديد من القرابين ومن بينها قربان لستة آلهة مجتمعين ويمر فى النهاية أمام أبواب عدة لمعابد ومحطته الأخيرة تكون أمام صورة ثلاثية لإله واحد وبعد ذلك لا نرى صورًا أخرى ويكتمل النص حتى اللوحة الختامية حيث يحاسب الشخص على ما يبدو . وينبغى أن نبرز أيضاً فى هذه الرحلة الطويلة صورة القرد واقفاً وجالساً وراقداً ، وصوراً فى غاية الغرابة مثل امرأة عارية تبدو وهى تلقى بنفسها فوق جعران[٢]، وقطة تضع رجلها فوق ثعبان ورأس امرأة تخرج من زهرة لوتس زرقاء

(١) قبل هذا المكان فى الصف العلوى نجد نفس هذا الشكل وحيدا وبحجم كبير جدا.

(٢) انظر اللوحة ٧٥ ، المجلد الثانى ، أعلى العمود الثانى .

وجميلة[١] بالإضافة إلى حيوانات مرسومة بالحجم الطبيعى مثل صقرين بريش كثيف[٢] وأسد رابض[٣] وبومة كبيرة سوداء بطنها أبيض[٤]، وطائر الشاطئ مع بلشون أبيض[٥] ورموز تم تعريفها من قبل على أنها رموز رقمية[٦].

وخلال هذا الوصف السريع، لم نذكر أى شئ عن الألوان على الرغم من أهميتها؛ لأن الحديث لن يستطيع أن يعبر عنها دون اختلاط، ولأن اللوحات هى القادرة على أن تعطى عنها فكرة صحيحة، حيث تم تلوينها بمحاكاة دقيقة[٧]. ينبغى فحسب أن نؤكد ما سبق أن قلناه عن لون ابن آوى وهو أن اللون الأسود مخصص له بشكل دائم؛ لأن الكهنة والآلهة الذين يضعون قناعه على وجوههم لا نجد فقط أن لون القناع أسود، بل هم أنفسهم مرسومون بالكامل باللون الأسود.

المبحث العاشر: الطوب المطبوع الموجود فى المقابر

لقد أرجأت حتى الآن حديثى عن الطوب المطبوع الذى وجدته فى السراديب لأنه قليل الوجود كمادة استخدمها المهندسون فى بناء المقابر أكثر من كونه يحتوى على نقوش هيروغليفية. بالإضافة إلى أن ما سبق يصور بشكل أفضل القليل الذى نوينا أن نذكره. وباتباع الحنايا فى إحدى المقابر التى تتعرج فى انحدار سريع [٨]، استوقفنى حائط يسد عرض الرواق كله، ولم يكن هذا الحائط كاملا. واندهشت لرؤيتى شيئاً مبنياً وسط رواق محفور فى الصخر، فأردت أن أتأكد من طبيعة المادة المستخدمة فى بنائه وانتزعت منه بعض اللبنات . ولكن

(١) انظر اللوحة ٧٤ ، المجلد الثانى ، العمود الثالث .

(٢) نفسه ، العمود التاسع والثالث عشر .

(٣) نفسه ، العمود ١٣٠ .

(٤) انظر اللوحة ٧٣ ، المجلد الثانى ، عمود ١١٧.

(٥) نفسه ، عمود ١٠٣.

(٦) انظر اللوحة ٧٥ ، المجلد الثانى ، عمود ٦٩ وانظر ايضا شرح اللوحة ٣٨ ، الشكل ٢٦ ، المجلد الثالث .

(٧) انظر اللوحات ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤، ٧٥ ، المجلد الثانى ، والشرح.

(٨) هذه المقبرة هى نفسها التى تحدثنا عنها فى الفصل الخامس التى تحتوى على انخفاض مباغت من حوالى ثلاثة أمتار تحت الأرض: ونرى فيه العديد من الرسومات وكذلك التماثيل الجالسة وهى صغيرة الحجم ولكنها منفذة بشكل جيد.

كانت المفاجأة كبيرة عندما وجدت على جانبين من كل منها نقشاً بارزاً بالحروف الهيروغليفية واضحًا جدًا وكان ذلك عليها جميعاً. وهذا النقش موضوع فى سمك البناء دون مراعاة للكتابة الهيروغليفية ! ولم يساورنى أى شك حينئذ فى أنه نوع من الأختام ، وبدا لى واضحاً أن هذا الختم كان يستعمل بواسطة قالب من الخشب . وفى الحقيقة، فإن عمق النقش كان ممتلئًا بأخاديد صغيرة تمثل بوضوح ألياف الخشب . الطوب مزخرف... والنقش موحد... واستخدام الخشب فى الطبع... كل ذلك أثار فضولى بشدة فأخذت منه ثلاث عينات للتحقق من هذه الوقائع المختلفة : هذه العينات مرسومة فى الكتاب[١]. يبلغ حجم كل منها ثلاثة وثلاثين سنتيمتراً (أكثر من اثنتى عشرة بوصة) فى الطول وخمسة عشر سنتيمترا (٥ بوصات و٦ خطوط) فى العرض وسمكها حوالى سبعة سنتيمترات (بوصتين و٦ خطوط) . هناك نقشان على السمك أكبرهما موجود على الجانب الطويل والأصغر على الجانب الضيق أو الطرف. عدد الأحرف يصل إلى ستة عشر فى الأول وأحد عشر فى الثانى. ويحيط بكل نقش زخرفة مربعة فى شكل خيط بالبروز نفسه الذى تتسم به الأحرف الهيروغليفية.

هل كان يمثل ذلك علامة الصانع ؟ هل كانت إشارة على التقديس الدينى لهذه اللبنات ؟ هل كانت الغاية منه مشابهة لتلك الخاصة بالطوب فى بابل وبالطوب الرومانى المغطى أيضا بالكتابة[٢] ؟ هذا ما لا نستطيع حسمه . إذا كان

(١) انظر اللوحة ٤٨ ، الشكل ٦ ، ٧ ، ٨ ، المجلد الثانى ، ونجد إحدى هذه اللبنات فى مجموعة السيد كوتل.

(٢) اللبنات فى طيبة تشبه كثيرا اللبنات فى بابل، ومن الممكن لهذا التقارب أن يحسم مسألة من الذى سبق الآخر المصريون أم البابليون؟ وفقًا للسيد هاجيه (فى بحث عن النقوش البابلية المكتشفة حديثا، ص ٥٨)، لا تحتوى اللبنات البابلية على علامات فلكية أو ما شابه كما تؤكد شهادة بلين، ولكنها تشمل ـ مثل اللبنات الرومانية ـ الإشارة إلى نوع اللبنات واسم الخزاف الذى صنعها وكذلك اسم المكان الذى صنعت فيه . ومع ذلك بما أن اللبنات الرومانية تحتوى على أسماء الحكام مما يمكن بالتالى أن يخدم التاريخ ، فمن الممكن إذن أن تحتوى لبنات بابل التى تشبهها على بعض الأحداث التاريخية. وكذلك نستطيع أن نجد بين نقوش لبنات طيبة ـ التى تبدو أيضًا أنها علامة للصانع ـ بعض الإشارات إلى الأماكن والتى تعتبر مهمة للتاريخ أو الجغرافيا . وسوف نكتشف بلا شك من بعض الأختام فيها ـ كما اكتشف بوشان فى بابل ـ أن للبنات كل حى النقوش الخاصة بها.. وأختم هذه الملاحظة بالإشارة إلى أن نقوش اللبنات فى الأغلب مستترة فى بناية أسوار بابل تمامًا مثلما لاحظت فى المقبرة التى أتحدث عنها.

من المفروض أن تظهر هذه النقوش ، فكيف نتصور إذن أنه تم طباعة اثنين منها على كل طوبة بما أنه من الضرورى أن أحدهما سيكون مختفياً ؟ وحتى إذا فرضنا أن المصريين القدماء ليسوا من بنى هذا الحائط بل الناسكين أو العرب الذين كانوا يريدون تقسيم السرداب من الداخل للانتفاع به ، فمازلنا نريد تفسيرًا بخصوص وضع المصريين للأحرف على واجهتين متجاورتين . ومع ذلك عندما سلمنا بأن تكون هذه النقوش مجرد علامة أدركنا الواقع بشكل أفضل حيث إنه فى هذه الحالة لا يهم أن تكون الأحرف ظاهرة أو مختفية. أما عن العمل فى هذه اللبنات، فهو غير متقن إلى حد ما ، فهى غير صلبة ولم تجفف بالتساوى، بل من الصعب أيضاً أن نؤكد إذا ما كانت قد جففت على نار أو فى الشمس. لونها أحمر داكن والأجزاء غير المزخرفة خشنة. ولأن الواجهات منقوشة بعمق، فالأضلع تشكل حافة بارزة مستديرة[1].

ولم ير هذا التفرد إلا فى قبو واحد بل وفى مكان واحد فى مصر كلها وذلك على الرغم من كثرة الأسوار القديمة من الطوب المنتشرة فى البلاد. وقد يثير هذا التفرد العديد من الافتراضات ولكن المؤكد فى ذلك أن المصريين القدماء هم الذين طبعوا الأحرف على هذه اللبنات باستخدام لوح خشبى. وهذه الأحرف الهيروغليفية هى قطعا من النوع نفسه الموجود فى أقدم المعابد، فترى فيها أبيس رمز الماء والضوء... إلخ . فينبغى إذن أن نعترف أن المصريين فى أقدم العصور قد قاموا بمحاولة - وإن لم تكن كاملة بالطبع - للحفر على الخشب وطباعة أحرف الكتابة. ولقد علمنا من قبل أن الفكرة الأولى لتعدد الأحرف لم تكن اكتشافا منسوباً للمصريين فحسب، فاختراع الأحرف المتحركة يعتبر من دواعى فخرهم الحقيقى. ليست قضيتنا الآن أن نقارن هذه المحاولة فى بدايات الفن بنظيرتها لدى الصينيين أو شعوب أخرى. ويستطيع كل فرد أن يقوم بهذه المقارنة بسهولة ووفقًا لأفكاره الخاصة. المهم أننا تحققنا من هذه الواقعة لدى المصريين .

---

(١) أحضر السيد سان - جينى واحدة منها يصل بروز الحواف فيها إلى ثمانى مليمترات .

الجـــزء الثـالـث

ملاحظات وافتراضات متعلقة بالآثار

المبحث الحادى عشر : كتابة البرديات

إذا نظرنا إلى المعنى المباشر فى شهادة الكتّاب، فينبغى أن نتأكد أنه لم يكن فى مصر سوى نوعين من الكتابة : الأول عامى يستخدمه الشعب، والآخر سرى يستخدمه الكهنة . وكان يطلق على هذا النوع الأخيرى «هيرى» أو «هيروغليفى»، أى مقدس لأنه يستخدم فى أغراض مقدسة، وكان يتكون من عدد كبير من الأشكال والرموز من كل نوع، معظمها قائم على المحاكاة وهو بالضبط ما نطلق عليه «الأحرف الهيروغليفية». أما النوع الأول، فهو عبارة عن خطوط متماثلة مع خطوط الكتابات الأبجدية وخاصة الكتابات الشرقية. ألا نرى بالفعل فى المخطوطات هذين النوعين من الرموز حيث نجد بعضها منظوماً فى أعمدة ومنفصلاً ومكوناً كله من حيوانات ونباتات وأشكال مختلفة معروفة كلها تقريباً، والبعض الآخر فى أسطر أفقية مجمع ومختلط بعضه ببعض فى الغالب بدون أشكال تقليدية واضحة؟ ومن جهة أخرى، فإن عدد الرموز الأولى كبير جدًا والثانية محدود جداً. إذا قرأنا بعناية ما كتبه هيرودوت وديودور الصقلى دون اللجوء إلى التعليقات ثم نظرنا بعد ذلك إلى المخطوطات، لاقتنعنا أنه لم يوجد فى مصر سوى هذين النوعين من الكتابة. يقول هيرودوت إن المصريين يستخدمون نوعين من الأحرف «الشعبية» و «المقدسة»[1]. ويقول ديودور إن الكهنة كانوا يعلمون أطفالهم نوعين من الأحرف: «الشعبية» التى كان يتعلمها

---

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٣٦ .

الجميع و «المقدسة» التى كانت مخصصة للطبقة الكهنوتية. ويضيف قائلاً إن أصل النوعين يرجع إلى الحبشة، ويذكر أمثلة للأحرف الهيروغليفية كان يستخدمها الشعبان على حد سواء[1]. ولا نجد دليلاً يؤيد هذا الرأى أقوى من مرسوم كهنة منف الشهير المحفور رسمياً على حجر رشيد والذى ينص فى أحد أحكامه على أن يتم نقش هذا المرسوم نفسه بالأحرف المقدسة والأحرف العامية وباللغة اليونانية. وهل كان من الممكن أن يلغى النوع الثالث من الكتابة المصرية إذا كان له وجود؟ إن كتابات القدماء بهذا الصدد قد تم ذكرها وترجمتها ونقدها بكثرة حتى إننا نأبى أن نعيد ذكرها هنا. إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل أهمية رأى بروفير وكليمنيس السكندرى، لذلك ينبغى على الأقل أن نذكر أنهما نسبا إلى المصريين استخدام ثلاثة أنواع من الأحرف ؛ وهى لدى الكاتب الأول الأحرف الرسائلية والهيروغليفية والرمزية. ولدى الثانى الأحرف الرسائلية والهيرية والهيروغليفية. أنستطيع أن نوفق بين الرأيين ؟ إننى أميل فى هذا إلى عدم الأخذ كلية برأى واربورتون[2]. بداية، لا توجد مشكلة بالنسبة للأحرف الرسائلية فهى نفسها الكتابة العامية أو الأبجدية. ثم إن الكتابة الرمزية لدى بورفير ذكرها أيضا كليمنيس الذى قسم الكتابة الهيروغليفية إلى كهنوتية ورمزية[3]. ويتحدث بورفير عن نوعى الحرفين الثانى والثالث معاً قائلاً: «المعنى فيها يتم التعبير عنه بالاستعارات ويغلف بأشكال ملغزة». هذا الكلام لا يمكن أن يقصد به سوى الأحرف الهيروغليفية. وهذا بالضبط رأى كليمنيس حيث قال

---

(١) دودور الصقلى ، تاريخ المكتبة ، الكتاب الأول ، ص ٩١ ، والكتاب الثالث، ص ١٧٦.

(٢) يقترح واربورتون أن نصحح رأى كلا الكاتبين برأى الآخر بأن نأخذ من أحدهما ما ينقص الآخر، أى أن نأخذ من كليمنيس الكتابة الكهنوتية التى لم يذكرها بورفير، ومن بورفير الكتابة الرمزية التى أغفلها كليمنيس . ومن هنا استنتج وجود أربع أنواع مختلفة من الكتابة (دراسة عن الأحرف الهيروغليفية، الباب الثامن عشر، قرب النهاية). ولكن هذه الأنواع الأربع يمكن اختصارها إلى اثنين ولقد أشار الكاتب الإنجليزى نفسه إلى ذلك فى الباب السادس عشر. ومع ذلك، ، وبعد كل هؤلاء العلماء الذين كتبوا عن هذا الموضوع ، إذا سمحت لنفسى أن أطرح شعورى، فلأنه مبنى على أدلة لم يعرفوها وهى آثار الكتابة المكتشفة حديثا.

(٣) ستروم ، الكتاب الخامس .

عن الكتابة الرمزية إنه يعبر عنها بالاستعارة وبالألغاز[١]. وبما أنه لا حاجة لأن نقدم هنا الأمثلة التى ذكرها كليمنيس والكتاب الآخرون فعلينا ألا نفعل[٢] وأن نكتفى بملاحظة أن الأحرف الهيروغليفية والرمزية لدى بورفير والأحرف الهيروغليفية التى قسمها كليمنيس السكندرى إلى خمسة أشكال أخرى هى كلها أشكال قائمة على المحاكاة، وكذلك يوجد منها أحرف محفورة فى المعابد لا نستطيع أن نميز أية فروق بين هذه وتلك من حيث شكل الرمز. فهى دائماً عبارة عن أشكال كاملة أو أجزاء من إنسان أو حيوانات أو أدوات فنية أو آلات أو نباتات... الخ .

ويبقى أن نذكر ماهية النوع الثانى من الأحرف لدى كليمنيس وهى الهيرية أو الكهنوتية التى قال إن كتاب المعبد كانوا يستخدمونها. ويبدو لى أن الاسم المشابه الذى أطلقه كل من ديودور وهيرودوت ومرسوم منف على هذه الأحرف الهيروغليفية لابد وأن يوضح أن هذه الأحرف الهيرية هى نفسها الهيروغليفية . فإذا كان الكهنة يستخدمون الأحرف العامية للكتابة على الأشياء الخاصة بالدين، ففيم كان استخدام الأحرف المقدسة إذن ؟ ونتساءل أيضًا : لماذا تشكل الأحرف الهيروغليفية نوعين لدى كليمنيس وبورفير ؟ الإجابة هى كما أخبرنا كليمنيس وديودور ، لأنه كان هناك العديد من الطرق للتعبير عن الأفكار بواسطة الأشكال . وهذه الطرق على ما يبدو لم يعرفها ديودور ولا هيرودوت . ونستطيع أن نضيف أن الكتابة الهيرية كانت تختلف عن الهيروغليفية لأنها أحرف شائعة وتختلف فى طريقة كتابتها عن الأحرف المنقوشة. ولكن بالفعل الرموز كانت واحدة والأحرف لها الشكل والتنظيم نفسيهما، فى النهاية: الكتابة كانت واحدة والمعنى فحسب يختلف .

أستطيع أيضًا أن أستشهد ببلينى وآخرين خاصة تاسيت الذين لم يذكروا سوى نوعين من الكتابة فى مصر : الأحرف الهيروغليفية والأحرف العامية ، لكن

---

(١) سوف يترجم .

(٢) انظر كتاب زويجا «عن أصل واستخدام المسلات» ص ٤٢٤ . ويعترف هذا الكاتب بثلاثة أنواع من الكتابة، ويرى أن الهيرية مماثلة للعامية ولكنه لا يقدم أى دليل على ذلك. ومع ذلك فإن الكثير من حديث زويجا يؤيد الرأى الذى أسعى إلى إثباته والذى كان سيمتنقه إذا ما تعرف على كل آثار الكتابة المصرية.

كتاباتهم معروفة لجميع العلماء، كما أن « زويجا» قام بتجميعها بعناية فى كتابه عن المسلات . الحديث الوحيد الذى أريد أن أنقله هنا لأهميته هو ما قاله «أبوليه» الذى ذكرته من قبل. ففى الجزء ١١ من كتاب «التحولات» حيث يصف هذا الكاتب تعرفه على عجائب إيزيس يقول إن عجوزاً قاده إلى داخل معبد فسيح وقدم القربان المعتاد ثم أخذ من المعبد بضعة كتب مكتوبة بأحرف غير معروفة : كان الكلام فى بعضها عبارة عن أشكال حيوانات من كل نوع وفى البعض الآخر عبارة عن أحرف متعرجة منظمة فى شكل عقدة أو شكل حلزونى فى غاية التعقيد وضيقة بطريقة يستحيل معها لغير المتخصصين أن يقرأوها. ومن الواضح أن أبوليه كان على علم بنوعى المخطوطات التى نقلناها من مصر والتى كان بعضها مكتوباً بالأحرف الهيروغليفية والبعض الآخر بالأحرف العامية، حتى أن القارئ يستطيع أن يلاحظ فى النقوش التى تمثل النوع الثانى دقة وصفه لها. هذا التطابق لن يدهش من قرأ كتاب أبوليه وقارنه بالآثار ويعرف أن هذا الكتاب يقدم طائفة من الحقائق الصحيحة جدًا عن طريق العديد من الأساطير. يبدو أن هذا التقارب يجب أن يبدد جميع الشكوك حول المسألة التى نناقشها ويجعلنا نستنتج أن الأحرف الهيرية أو الهيروغليفية أو الرمزية لدى كليمنيس وبورفير هى نفسها الأحرف المقدسة لدى ديودور وهيرودوت وكتاب آخرين أو بمعنى آخر الأحرف الهيروغليفية الخاصة بالمعابد. وأن الأحرف الرسائلية لدى الكاتبين الأولين هى نفسها الأحرف الشعبية أو العامية لدى الآخرين وهى أيضاً نفسها أحرف حجر رشيد والبرديات[1]. ومع ذلك لا ينبغى أن نستنتج من هذا أن نوعى الأحرف مختلفان تماماً من حيث الشكل ولا يوجد بينهما أية علاقة[2].

---

(١) للوصول إلى هذه النتيجة يجب أن نقارن بدقة كتاباتا هيرودوت وديودور وبلوتارخ وبورفير وكليمنيس. إن المقارنة المادية للنصوص لا تترك مجالاً للشك، وبالتالى فإن الأسباب المقدمة لإطلاق وصف «هيرية» على أحرف حجر رشيد وتجعل منها أحرفًا خاصة تبدو ضعيفة جدًا.

(٢) يوجد بين الأحرف الأبجدية والهيروغليفية تماثل سوف يتم تناوله فى بحث خاص، وينبغى أن يكون هذا البحث مزودًا بالأشكال.

فى حالة أن يكون هذا الشرح غير كاف وأن يكون من المستحيل التوفيق بين الكتاب (لأننى لا أنكر الجهود المبذولة حتى الآن للوصول إلى حل)، يبقى هنا الشهادة الدامغة التى تقدمها الآثار التى لا نرى فيها إطلاقا سوى نوعين من الأحرف : الهيروغليفية والعامية. فى الحقيقة أن الأحرف العامية ليست متطابقة فى كل من حجر رشيد وضمادات المومياء والبرديات، ولكننا نستطيع أن نلحظ التشابه بسهولة على الرغم من اختلاف الأزمنة والتنوع الذى تتعرض له الكتابة العامية . إن تباين الأشكال فى هذه الأنواع المختلفة من الآثار يعتبر أقل بكثير من الاختلاف بين كتابتنا الحالية وتلك الموجودة فى المخطوطات الفرنسية القديمة رغم أنها تعود إلى عشرة قرون على الأكثر .

ومن الشائع أن ابتكار أول أبجدية ينسب إلى الفينيقيين، وذلك بشهادة بعض الكتاب، ولكن يمكن للمصريين أن يطالبوا بحقهم فى الفخر بمثل هذا الاكتشاف. دون الدخول فى الكتابات المعروفة للعديد من الكتاب مثل أفلاطون وتاسيت وبلينى الذين نسبوا هذا الشرف إلى مصر : ألا يشهد لها بذلك وجود هذا الكم من المخطوطات الأبجدية فى قلب الصعيد وعلى أقدم المومياوات فى سراديب طيبة ؟ يقول لوكان الذى كان ــ بوصفه شاعرًا ــ غير حريص على دقة المعلومات التاريخية: «لقد كانت منف تجهل فن إعداد ورقة البردى عندما أقدم الفينيقيون الأوائل على رسم الكلام فى أحرف». ولكننا نرى أن طيبة كعاصمة أقدم من منف بكثير والبرديات المكتوبة فيها قد تكون سبقت الكتابة الفينيقية مثلما سبقت هذه الأخيرة الكتابات الأخرى. لماذا ترك لنا المؤرخون هذا الكم الضئيل من التفاصيل عن الأبجدية المصرية ؟ يخبرنا بلوتارخ أنها مكونة من خمسة وعشرين حرفًا . ولكن إذا أحصينا الأشكال التى تقدمها لنا المخطوطات لوجدناها أكثر ــ فإما أن يكون للحرف أشكال عدة، أو أننا لم نستطع بعد التفريق بينها بدقة. وأخيرًا فإن عدد الأحرف المصرية يتجاوز فعلاً الخمسة وعشرين . فلا يكفى فحسب أن نعرف ونصف كل هذه الأشكال المختلفة ، بل ينبغى مقارنتها بالنقش الوسيط على حجر رشيد. ولعدم وجود أحرف طباعة

خاصة بأحرف البرديات أو الحجر فلن أستطيع أن أقدم للقارئ هنا تقاريًا ملائمًا وينبغى أن أحيله إلى اللوحات نفسها[1] وأن أنقل فقط النتيجة التى وصلت إليها . ويضم حجر رشيد من ستين إلى ثمانين حرفا تقريبا بما فيها الأحرف المتغيرة ، بالإضافة إلى أن الواحد وستين صفحة بردية الموجودة فى الكتاب الحالى تحتوى تقريبًا على العدد نفسه من الأحرف وذلك دون إحصاء الأحرف الهيروغليفية العديدة فى هذه البرديات سواء كانت منفصلة أو مختلطة مع الأحرف العادية. إن المقارنة التى عقدتها بين هذين النوعين من الآثار غير مكتملة وبها أخطاء. ومع ذلك، فقد حصلت على ثلاثين شكلاً على الأقل مشتركة بين الحجر والبرديات . وإذا وجد اختلاف يكاد يكون غير ملحوظ، فهو وجود أحرف مرسومة بالريشة وأخرى منقوشة بالإزميل . وسوف نستطيع أن نجد بسهولة عددًا أكبر من الأشكال المتماثلة . فضلاً عن أن الثمانية والعشرين شكلاً تبدو الأكثر أهمية ويتضح ذلك من كثرة تكرارها .

لقد ذكرنا من قبل أن كتابة البرديات تقرأ من اليمين إلى اليسار . وإذا كان علينا أن نوضح ذلك، فلن يحيرنا سوى اختيار الأدلة . فى الواقع ، يستطيع القارئ منذ أول نظرة يلقيها على الصفحة التى يريدها من المخطوطات المنقوشة أن يتأكد أن الأحرف فيها مصطفة من الجانب الأيمن وليس الأيسر . وآخر سطر فى الصفحة ينتهى أحيانً عند ثلث أو منتصف أو نهاية الصفحة وفقًا للظروف ، وعندما لا تنتهى عبارة مع آخر العمود يضم أعلى العمود التالى على اليسار تكملتها ، ونستطيع أن نتأكد بسهولة أن هذه التكملة صحيحة بفحص الأعمدة الموجودة فيها هذه العبارة كاملة. كما أن الاتجاه العام لخط الكتابة يدل على الجهة التى تذهب إليها دومًا اليد التى ترسم . بالإضافة إلى أن شهادة هيرودوت متوافقة تمامًا مع هذا الرأى وأن اللغات الشرقية تكتب اليوم من

---

(١) انظر اللوحات من ٦٠ إلى ٧١ ، المجلد الثانى ، وكذلك نقش حجر رشيد فى المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة. ويمكن أيضًا أن نرجع إلى نقش هذا الحجر نفسه المنشور فى لندن. وداخل العمل الذى كلفنا به آنا والسيد مارسيل والمكون من تحرير وتكملة أبحاث الراحل السيد ريج حول حجر رشيد، سوف تتاح لنا فرصة استخدام أحرف هذا الحجر بكثرة، وبالتالى سوف يستطيع القارىء أن يقارنها بسهولة مع أحرف المخطوطات.

اليـمـين إلى اليـسـار. وسنرى بعـد قليل أن هذا أيضـا هو اتجـاه الكتـابة الهيروغليفية .

ونجد فى بداية الصفحات المختلفة من كل بردية الكلمات نفسها، وعادة تكون هذه الأحـرف الأولى مكتوبة بالأحـمـر كـمـا نراها فى المخطوطات الحـديثـة للشرقيين. ومن المحتمل أنها تشكل بعض الصيغ المستخدمة باستمرار فى هذه المجلدات. ونجد فيها أيضاً بعض الاختلافات الطفيفة ، وستكون هذه التنوعات عونا لنا على دراسة اللغة. أحيانًا نجد الأسطر الأولى فى الصفحات متطابقة تمامـاً[١]. وبما أن هذه الصفحات لها نفس عدد ومساحة المحطات التى يمر بها الشـخص الرئيـسى الذى سبق أن وصـفناه (٢)، وأنهـا تخـتلف حسب الآلهـة والطقوس وأداء أعمال الولاء والعبادة ، فمن الطبيعى أن نفكر أنها متعلقة بكل مشهد. وبالتالى، فهى تحتوى على صلوات ، ولكن هذه النتيجة ستكون مبالغاً فيها إذا ما استقرأنا من ذلك أن بقية الكتابة لا تحتوى على شئ آخر .

ومهما كان التشابه بين المخطوطات ، فكل منها يقدم ظروفًا خاصة به. هذا ما يمكن أن ينكشف ببعض الاهتمام للقارئ الذى يفحصها انطلاقاً من وجهة النظر هذه . فمثلا نجد إحدى البرديات تضم أسطرًا قصيرة جداً[٣]. ألا تعتبر هذه الخصيصة فى مصلحة البحث لأنها تقدم العديد من العبارات أو أجزاء العبارات الواضحة وذات المعنى المكتمل ؟ ونجد فى البردية نفسها أن كل هذه العبارات الصغيرة تشترك فى الرمز الأول وتوجد أعمدة تبدأ كل كلماتها بلا استثناء بالرمزين نفسيهما. كما توجد بعض الأسطر القصيرة جداً ولا تحتوى سوى على بضع كلمات بل إن العديد منها ليس به إلا رمز أو اثنان فقط[٤]. وبتقديم هذه الملاحظات المتنوعة والمقارنة الخاصة بهذه المجلدات المختلفة ،

---

(١) انظر اللوحات ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، المجلد الثانى.

(٢) فى اللوحة ٦٣ ، المجلد الثانى ، جعل الكاتب الصفحات ضيقة جدًا حتى تتناسب مع امتداد الأشكال التى تتماشى معها فى الشريط العلوى.

(٣) انظر اللوحة ٦٦ وما بعدها ، المجلد الثانى.

(٤) انظر اللوحة ٦٨ ، المجلد الثانى .

وبالمقارنة الدقيقة للأحرف مع تلك الموجودة فى حجر رشيد الذى يفترض أنه ترجم بأكمله، وعلى الأخص بتوسيع حدود المعجم المصرى.. قد نصل إلى تفسير الكتابة فى هذه البرديات . وعلى الرغم من صعوبة هذا الأمر، فإن احتمال النجاح فيه أكبر بكثير من إمكانية قراءة النقوش الهيروغليفية بشكل كامل .

وإذا كان هناك أثر مصرى يستطيع أن يساعد على فك رموز الأحرف الهيروغليفية فهو بلا شك البردية الكبيرة التى نقلناها من طيبة والمكتوبة بالكامل بهذه الأحرف: ثلاثون ألف رمز دون نواقص تقريبًا قد تقدم جميع عناصر اللغة الرمزية، فى حين أن المقارنة بين المشاهد العديدة المصاحبة لها والتى تشكل هذه الرموز بلا شك التعليق عليها ـ تخبرنا عن معانى الرموز الأكثر تكرارا . أما عن الزعم الأول، فلا يوجد ما يمنع أن نقول إن هذه البردية تحتوى بالفعل على جميع الرموز تقريبًا... وهذا ما تأكدت منه بعد أن تفرغت لتكوين لوحة كاملة من الأحرف الهيروغليفية المعروفة[1]. أما الزعم الثانى، فهو أنه لا مجال هنا لتقديم أية احتمالات فمثل هذه التطبيقات تستدعى دراسات طويلة ومجموعة أدلة ومساعدة من السلطات لن نستطيع أن نجدها سوى فى بحث خاص. إن ما نستطيع تقديمه خلال هذا الوصف هو بعض الملاحظات على تنظيم الرموز كما فعلنا سابقًا مع الرموز العادية. وسيشعر القارئ الحصيف لماذا اكتفينا بتقديم الملاحظات الأكيدة .

إذا أصبحت النقوش الهيروغليفية مألوفة بالنسبة لأى شخص، فإنه سيميز دون عناء بعض المجموعات من الرموز المجتمعة باستمرار والتى تحتل المكان نفسه، فى النقوش مثل نهايات الحديث التى سأطلق عليها «الختام» أو «العبارات الختامية» وتعتبر البردية التى تشغلنا ذات عون كبير لتأكيد هذه الملاحظة . إن الفقرات تنتهى عادة فى منتصف الأعمدة ، وبالتالى يكون من السهل عمل قائمة

---

(١) يجب أن أرجع هنا إلى هذه اللوحة الموجودة فى نهاية المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة ولن يتضح النفع الكامل منها إلا عندما تكتب هذه الرموز وتمزج ونستطيع طبعها مثل أحرف الطباعة.

بالعبارات الختامية ونجنب منها الأكثر تكرارًا، وسوف نتعرف عليها لأنها هى نفسها الموجودة فى نهايات الأعمدة فى الرسومات والنقوش الغائرة المصرية .

ونرى أيضًا فى مجرى النقوش مجموعات تتكرر بكثرة وتكون خاصة بأثر معين أو بلوحة معينة . ونجد منها الكثير فى البردية الكبيرة سواء كانت فى البدايات أو فى مكان غير ذلك مكونة فقط من رمزين أو ثلاثة أو أربعة ، ولكن على وجه الخصوص نجد عبارة فى الوسط مكونة من عشرة رموز مكررة بعدد كبير جدا من المرات فيسهل تمييزها حتى لو لم تكن مكتوبة باللون الأحمر كما نجد أن الكاتب كان يعتنى برسمها . فنراها فى لوحة واحدة[١] أكثر من ثلاثين مرة.. أى فى الأعمدة رقم ١٣ ـ ٢٠ ـ ٢٢ ـ ٢٥ ـ ٢٦ ـ ٢٧ ـ ٣٢ ـ ٣٥ ـ ٣٨ ـ ٥٠ ـ ٥٢ ـ ٦٠ ـ ٦٦ ـ ٧٨ ـ ٨٢ ـ ٨٩ ـ ٩٦ ـ ٩٩ ـ ١٠٢ ـ ١٠٥ ـ ١٠٧ ـ ١٠٨ ـ ١٠٩ ـ ١١٥ ـ ١١٧ ـ ١٢٠ ـ ١٢٣ ـ ١٢٥ ـ ١٢٦ ـ ١٢٧ ـ ١٣٠ . فلا يوجد إذن أى شك حول تكوين هذه العبارة وترتيب الرموز المكونة منها وتقودنا هذه الملاحظة إلى نتيجة مهمة ألا وهى أن الأحرف الهيروغليفية تكتب من اليمين إلى اليسار. وفى أحد الأماكن نجد بالفعل الجملة موضوع حديثنا مقسمة إلى جزئين : الأول من ثلاثة رموز نجده فى آخر عمود فى حين أن الجزء الآخر فى بداية العمود الذى يليه على اليسار[٢]. إن مثل هذا الدليل الواضح يغنينا عن البحث عن أدلة أخرى على الرغم من توافر العديد منها[٣].

ألا يقدم الاتجاه المشترك للكتابة الرمزية والعامية مؤشرًا على أصل النوع الأخير ؟ ويوجد بين الأحرف العادية الكثير من الرموز الهيروغليفية المشوهة بعض الشىء والمعروفة . أتكتسب وسط هذه النقوش المدلول نفسه الذى لها فى اللغة الهيروغليفية مثل ما نرى فى كتبنا المعاصرة أن رموز الطباعة لها مدلول

---

(١) انظر اللوحة ٧٥ ، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة ٧٥ ، العمودين ٨٥ و ٨٤ .

(٣) انظر وصف إدفو (الفصل الخامس صـ ٣١٣) الذى يحتوى على حدث مشابة يؤيد ذلك . يوجد كذلك أمثلة لأحرف هيروغليفية تبدو مكتوبة من اليسار إلى اليمين، ولكنها عبارة عن نقوش متماثلة موجودة فى زخارف العمارة على اليمين وعلى اليسار من شىء أساسى.

الكلمة ؟ أم إنها مجرد أحرف تأخذ الشكل من الأحرف الهيروغليفية وصوت الكلمة من اللغة العامية ؟ ستكون مجازفة أن نحسم هذا الأمر ، ولكننا نميل إلى الرأى الثانى ويمكن أن نؤيد ذلك بمثال وهو الحرف الهيروغليفى الثعبان الذى استخدمته الكتابة العامية بين أحرفها . هذا الرمز له قيمة الحرف h أو «حورى» فى الكتابة القبطية وهو الصوت الأول والأساسى فى كلمة SAT، التى تعنى اليوم أيضا ثعبان فى اللغات الشرقية . ومن جهة أخرى نرى بسهولة التماثل بين شكل الرمز الهيروغليفى والحرف المناظر فى البرديات والحرف القبطى وكذلك الحرف العربى «ح» . هناك العديد من الكلمات القبطية التى تعنى ثعبان أو التى لها المعنى نفسه، وتبدأ جميعها بالحرف نفسه أيضًا. وسوف نقر بأن هذا التطابق لا يمكن أن يكون عرضيا .

ويقدم هورابولون مثالا يثبت أن الأحرف الهيروغليفية كانت أحيانًا تستمد مدلولها من معنى الكلمة المماثلة فى اللغة العامية ، بينما نجد فى المثال السابق أن رمز الكتابة العامية هو الذى يأخذ مدلوله من الحرف الهيروغليفى. يقول هورابولون: الصقر يستخدم فى رسم الروح وفقا لمعنى الاسم فلدى المصريين الصقر يدعى «بعث» ومكون من كلمتين : روح وقلب. ووفقاً لرأى المصريين، فإن القلب هو غلاف الروح . وبالتالى يكون هذا الاسم المركب معبرًا عن الروح التى تسكن القلب ... الخ . ولن يكون من الصعب أن نتقدم فى هذه المقاربات ، ولكننا سنرى بشكل جيد فى «لوحة الأحرف الهيروغليفية» التى تم دراستها مقارنة بالمخطوطات، الصلة الموجودة بين الرموز المختلفة للكتابة المتداولة فى مصر .

هل يمكن أن تقودنا دراسة المخطوطات وتفسيرهاباللغة العامية إلى بعض النتائج الصائبة بالنسبة لمعنى الرموز الهيروغليفية ؟ محتمل . وعندما نرى بالفعل فى بردية هيروغليفية وفى برديات أخرى مشاهد مشتركة مثل لوحة حساب الروح ولوحة الزراعة ونفس تسلسل تقديم التحيات والأضحيات والقرابين ، ألا ينبغى أن نفكر أولاً أن النص فى البردية الأولى له علاقة واضحة جداً به فى البرديات الأخرى ؟ ثم إن فواصل الصفحات والفقرات ألا

يمكن أن تحدد الأجزاء المتناظرة التى ينبغى أن تقارن ببعضها ؟ وفى النهاية ألا يمكن لمقارنة الصور المصطفة بالأحرف الهيروغليفية المكتوبة تحتها أن تقدم المزيد من المعطيات ؟ إنها إذن لمجازفة أكبر من اعتبار كل أمل فى قراءة الكتابة المقدسة ضائعاً. صحيح أننا نفترض هنا أنه فى يوم ما سنتمكن من قراءة البرديات ذات الأحرف العادية ولكن ألم يقدم حجر رشيد قرينة قوية لصالح هذا الاحتمال ؟

وفى نهاية هذه الملاحظات المختصرة عن الأحرف الهيروغليفى ، وللقضاء على كل شك، سأقوم بعرض أوجه الاختلاف الموجودة بين الكتابة الهيروغليفية الأصلية من جهة ولوحات النقش الغائر واللوحات المرسومة من جهة أخرى. فمنذ زمن بعيد نطلق كلمة «أحرف هيروغليفية» على أشكال هذه اللوحات دون الانتباه إلى أن هذه المشاهد يشغلها دائماً أشخاص يقوم أحدهم أمام الآخر بحركة ما أو بفعل معين يمكن إدراكه ونستطيع فى معظم الأحيان أن نصفه. بالإضافة إلى أن هذه الأشكال فى حركة دائمة وهى أخيرًا ذات حجم كبير جدًا بالنسبة إلى أعمدة الكتابة. وعلى النقيض، نجد أن الرموز الهيروغليفية عبارة عن أحرف صغيرة متعددة الأشكال - بسيطة أو معقدة - مصطفة فى أعمدة أفقية أو رأسية - واحداً واحداً أو اثنين اثنين - ولا توجد إطلاقا فى مشهد حتى ولو كان لها شكل الكائنات الحية ، وأخيرًا فهى دائمًا منفصلة . باختصار يمكن لبعض النقوش الغائرة أو اللوحات الحديثة (ذات الأسلوب الدقيق) أن تعطى فكرة عن اللوحات المصرية، إلا أن الأحرف الهيروغليفية لا نظير لها لأنه لا يوجد أية كتابة - حتى ولو كانت رمزية - جبلت على هذا النظام نفسه. ونستطيع أن نرى جيدًا فى البردية الهيروغليفية الفارق الذى نتحدث عنه فى ملاحظتنا هذه .

المبحث الثانى عشر: بعض الرموز الجديرة بالملاحظة فى رسومات المقابر

من الضرورى أن نكون فى غاية الحذر عندما نحاول تفسير أو على الأقل البحث عن معانى الرموز المصرية ؛ ومع ذلك لا ينبغى أن نعتقد أنه من المستحيل التوصل إلى نتيجة صحيحة (أقصد قريبة جداً) قبل الحصول على المفتاح العام لكل الرموز الهيروغليفية وعلى نظام مترابط فى جميع الأجزاء بحيث لا يخرج أى مشهد أو رمز عن هذا المفتاح. الأكثر من ذلك أنه إذا توصلنا بواسطة هذا النظام إلى تفسير شامل بلا تمييز، سيكون هناك حكم مسبق ضد أى نظام خاص بالرموز الهيروغليفية، مما سيؤدى إلى نسب هذه النتيجة إلى ظروف عرضية وليس إلى حقيقة النظام، لاسيما أن جميع الظواهر تؤكد أن معنى الأشكال لا يظل واحداً عبر آلاف السنين. وبخلاف ذلك ، نجد أن احتمالاً منفردا ولكنه مبنى على شهادة كتاب كبار وعلى طبيعة أثر أصيل تمت دراسته بدقة وأخيراً على أفكار منسوبة بشكل عام إلى الأمة المصرية ـ يمكن أن ينمتع بقدر كبير من المصداقية بحيث لا يضاهيه شىء فى الترجيح . وفيما يلى نذكر مثالاً يستند إلى الآثار والآراء القوية. عقيدة التناسخ يبدو أنها ظهرت فى مصر[١]، ولكن لم يقدم أحد آية دلائل سوى كتابات المؤرخين .. وإذا عثرنا على رسوم مصرية تجسد هذا الرأى المنفرد ـ أى تجعل العيون تدرك تغير الحالة الذى يمر به الإنسان بعد رحيله وفقاً لهذه العقيدة ـ عندئذ يجب أن نتأكد أن هذه الرسوم سيتم شرحها بطريقة أقرب ما تكون إلى الصحة وكذلك أن رأى

(١) انظر هيرودوت ، الكتاب الثانى، المقطع الثانى ، المقطع ١٢٣ ، ديودور الصقلى، الكتاب الأول ، المقطع ٩٨ فيلوسترات ، أبولون ، الكتاب الثالث ، المقطع ١٩ .. انتقلت هذه العقيدة من مصر إلى الشرق كله تقريبًا. فقد نقلها أورفيه إلى اليونان وزورواستر إلى الفرس. وقد تلقاها فيثاغورث من كاهن مصرى وتعلمها أفلاطون فى مدرسة فيثاغورث وأخذها العرب عن هؤلاء الفلاسفة. وانتقلت هذه العقيدة إلى اليهود والهندوس والشعوب القديمة جدًا فى الصين واليابان. وتعاليم محمد تؤكد أن روح الحيوانات والطيور لها طبيعة الروح البشرية نفسها. والجدير بالذكر أن أفلاطون ـ فى الكتاب العاشر من الجمهورية ـ وضع على لسان أحد الأرمن واسمه هير ـ يفترض أنه بعث ـ عقيدة التناسخ كاملة بطريقته دون أن يشير مرة واحدة إلى المصريين .

الكتاب سيلقى تأكيدًا لا يتزعزع .. ويبدو لى أننى رأيت بوضوح هذه الصورة فى مكان ما داخل مقابر طيبة .

ومن الضرورى ، قبل عرض هذه الفكرة ، أن نتحدث بعض الشىء عن لوحة صغيرة تحمل صورة مثيرة لجعران . ولقد استخدمت صورة هذه الحشرة الشهيرة فى زخرفة مختلف الآثار فى العديد المناسبات . ولقد تم تصوير الجعران بأحجام مختلفة ، شديدة الصغر وشديدة الكبر . وكان يظهر أحياناً دون أجنحة ، وأحياناً باسطاً إياها ، وأحياناً أخرى كان يتم تصويره بأجنحة الصقر . والحقيقة إن الجعران يحتل مكانة كبيرة بين الرموز ، حتى أن عدداً كبيراً من التعويذات والتمائم التى تحمل نقوشاً هيروغليفية كانت على شكل الجعران وتحمل اسمه، وذلك على اختلاف المواد المستخدمة من طوب نيئ وأحجار نصف كريمة. ولقد كان الجعران مكرساً للشمس ، بل كان صورة لها كما قال كليمنيس ، وأوزاب وسويد ، إلخ . ولهذا، فإننا نراه على قمة المسلات . ممثلاً بذلك رمزاً لإله البعث لدى المصريين . ويفسر هورابولون هذا الرمز الهيروغليفى ويمنحه عدة معان متشابهة هى: الميلاد، والأب، والعالم[1]. ومن المعروف أن السيد المسيح يطلق عليه فى الترانيم اسم «الجعران» وكان يتم تشبيهه، فى س. أغسطس ، بهذا الحيوان الرمزى[2]. وتقوم عقيدة تناسخ الأرواح على فكرة رئيسية: هى فكرة بعث الكائنات وفكرة الطبيعة الحية التى لا تتبدد بتحلل الأعضاء أو التى لا تموت إلا لتحيا من جديد بشكل مختلف . والحقيقة أن الجعران كان يعبر بهذه القدرة عن البعث الذى ينتهى بالموت. ولهذا، فقد كان الجعران دائماً ما يأتى على قمة المراسم الجنائزية للدفن .

إن اللوحة التى أقصدها عبارة عن صورة لثلاث مومياوات واقفة، الواحدة تلو الأخرى: إحداها يحمل جعراناً كبيراً مكان الرأس، والثانية تحمل على رأسها

---

(١) هورابولون ، الهيروغليفية ، الكتاب الأول.

(٢) انظر كليمنيس السكندرى، و : س. أمبرواز . وها هى فقرة من كتاب س . أغسطس .

صورة صغيرة لإنسان يبسط ذراعيه، أما الثالثة، فتحمل على الرأس إناء كروياً يبدو وكأن جنيناً يخرج منه[١] . ويقول القدماء إن الجعران قد اعتاد وضع بيضه داخل إناء كروى يسحبه وراءه بأرجله . ومن ناحية أخرى، فإن عدداً هائلاً من الجعارين[٢] كان يغطى الطمى فى مصر ، بعد انحسار مياه الفيضان وزيادة خصوبة التربة . وكانت هذه الظاهرة فى نظر المصريين أبلغ تعبير عن الميلاد الجديد . ولقد كانت الحياة فى تلك الفترة تتجدد فى كل شئ ، وكان ظهور الجعران بمثابة الإشارة التى تنبئ بظهور المحاصيل الجديدة التى تغطى الأرض . والحق أن هذه الكرة التى يحملها الجعران فى النقوش المصرية ، أحياناً بأرجله الأمامية وأمام رأسه ، وأحياناً بأرجله الخلفية ، ليس لها تفسير أفضل من كونها تعبر عن الغلاف الكروى الذى يحفظ فيه الجعران بيضه ويسحبه معه .

وهكذا، فقد استطاع الجعران ، من خلال هذه الصورة الشائعة البسيطة ، أن يعبر عن التغير الذى يطرأ على الروح عندما يتم بعثها إلى الأرض فى شكل جديد. وإذا حاولنا فى ضوء هذه الفكرة أن نفهم ما ترمز إليه المومياوات الثلاث، سنجد أن الأولى التى تحمل جعراناً كبيراً مكان رأسها تمثل الحالة الأولى التى يمر بها الإنسان قبل أن يرى «وجوداً» جديداً: فهى لحظة الإخصاب والحمل. أما الدائرة المرسومة مع المومياء الثانية، فترمز للغلاف الكروى الذى يحفظ فيه الجعران بيضه. ومن ثم، فهى ترمز للحظة الميلاد. والحقيقة إننا نجد فى هذه الصورة بيضتين فى المقدمة وحيواناً صغيراً يخرج من الإناء . وأخيراً، نجد أن المومياء التى تحمل طفلاً صغيراً على رأسها تمثل مرحلة التحول الأخيرة، وتعلن عن اللحظات الأولى لحياة جديدة فى صورة آدمية . ومن المعروف أن العقائد المصرية القديمة ترى أن روح الإنسان تسكن أجسام الحيوانات المختلفة لمدة

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨٥ ، شكل ٢ ، مجلد ٢ .

(٢) لا يوجد مجال هنا لذكر الأنواع المختلفة للجعارين ، والتى عرفها المصريون وصوروها على آثارهم. ولقد رسم المصريون القدماء ثلاثة أنواع للجعران : ذا القرنين الذى يطلق عليه توروس، وذا القرن الواحد والذى يعرف بمونوسيروس، وذلك الذى يشبه فى بريقه أشعة الشمس.

ثلاث آلاف سنة قبل أن تعود من جديد لتسكن جسد إنسان آخر . وهكذا فإن هذه اللوحة الصغيرة تعبر عن نهاية الرحلة[١].

وتحمل البردية الكبيرة التى قمنا بوصفها مشاهد عدة يظهر فيها الجعران ويرمز فيها للفكرة نفسها، ولهذا يكفى وصف مشهدين أو ثلاثة منها . وتبدأ البردية بتصوير الإنسان الذى يستعد لحياة جديدة وهو يعبر بقاريه نهر الجحيم ويقدم زهرة اللوتس كقربان لثلاثة آلهة: أوزوريس، وحورس، وإيزيس التى تحمل على رأسها جعراناً[٢] يرمز للحياة الجديدة التى ستمنحها إيزيس لمقدم القربان ، وهى الصفة المميزة لإيزيس إلهة البعث. وفى المشهد الخامس، يجثى هذا الشخص على ركبتيه أمام قارب يركبه إله يحتل مكان رأسه جعران له أجنحة الصقر[٣]. وهاهو الرمز الذى رأيناه فى لوحة أخرى: فالأجنحة المنبسطة ترمز للحركة والانتقال من مكان إلى آخر مثلما يحدث فى تناسخ الأرواح عندما تتحرك الروح وتنتقل إلى جسد جديد لتبعث فيه الحياة. وبعد ذلك بمشهدين نرى صورة صفراء اللون لسيدة منحنية إلى الأمام وكأنها تستعد للقفز. ويظهر تحتها فى الصورة جعران أسود[٤]. ولهذه السيدة ذراع شديدة الطول كما لو كانت تريد إمساك الجعران الذى تتدفع نحوه وتريد احتضانه . ولكن المعنى الذى يحمله هذا المشهد المتميز غير مكتمل ، نظراً لعدم وجود تشابه بينه وبين لوحات

---

(١) ويعد هذا الشعب أيضاً أول من تحدث عن خلود روح الإنسان وأكد أنها دائماً ما تسكن جسم حيوان ما بعد تحلل جسم الإنسان مباشرة . وتحيا هذه الروح من جديد داخل جسم إنسان آخر بعد أن تسكن أجسام فصائل الحيوانات المختلفة: البرية والمائية والطائرة. وتتسم هذه المراحل فى تناسخ الأرواح على مدار ثلاثة آلاف عام. وأعرف أن بعض اليونانيين اعتنقوا هذا الرأى ، لبعض منهم قبل المصريين والبعض الآخر بعدهم ، وأنهم استخدموه كما لو كانوا أصحابه الأصليين . وعلى الرغم من معرفتى بأسمائهم ، فإننى لن أذكرها». (هيرودوت . الكتاب الثانى ، مقطع رقم ١٢٣، ترجمة لارشر).

ويقول أفلاطون فى محاورة فيدرون إن أرواح مؤيدى الحق والعدل تنتقل على مدار ثلاثة آلاف عام قبل أن تعود من جديد للآلهة التى منحتها الحياة، ولكنه يضيف قائلاً إن الأرواح تتجسد فى شتى الصور خلال عشرة آلاف عام قبل أن تقبل لدى الآلهة.

(٢) انظر اللوحة رقم ٧٥ ، المجلد الثانى ، أسفل العمود ١٣٢ .

(٣) نفسه ، العمود ٤٩ .

(٤) نفسه ، العمود ٢ .

أخرى. بيد أن الجعران لا يزال فيه رمز للبعث والحياة الجديدة التى تبحث عنها السيدة. وكما نرى فى الجزء العاشر من كتاب أفلاطون «الجمهورية» إن سقراط عند حديثه عن تناسخ الأرواح يبرز اندفاع الأرواح نحو الظروف المختلفة التى يعرضها لها القدر .

ويوجد عدد كبير من اللوحات المصرية القديمة، خاصة فى حجرات الدفن[١]، يظهر فيها الجعران بالطريقة نفسها ويرمز فيها للبعث ، وللقدرة على الإحياء بصفة عامة. وهذا ليس سوى تخمين يقرب كثيراً إلى الصحة ، ولكننا قد نستطيع تدعيمه بكتابات العديد من المؤلفين مثل بورفير ، بلوتارخ وكليمنيس السكندرى، وغيرهم. وقد يكون المزيد من الحديث فى هذا الشأن لا يوجد طائل منه ولا علاقة له بالموضوع: وما سبق ذكره يكفى لإثارة اهتمام القارئ الآن بلوحة نقلتها عن مقابر الملوك وأعتبرها تصويراً فعلياً لتناسخ الأرواح[٢] .

ها هى صورة لتسعة أشخاص يقفون على درجات السلم ، وهم يصعدون نحو المنصة التى يعتلى فيها أحد الآلهة عرشه. ويفصل بينهم وبينه صورة لشخص يحمل على كتفه ميزاناً كبيراً. وإذا أخذنا فى الاعتبار التشابه بين هذه الصورة والمشهد الرئيسى فى البرديات يجب أن نفهم أن هذه الصورة تعبر عن الفكرة نفسها، وهى محاكمة الأرواح. ونرى أعلى الصورة رسمًا لقارب به خنزير أو فرس نهر قام باصطياده قرد ويسبقه قرد آخر، وكلاهما يحمل صولجاناً. ويتجه الثلاثة فى الاتجاه المعاكس للتسعة أشخاص. والحق إننى عندما رأيت لأول مرة هذه اللوحة بدت لى وكأنها تصوير مدهش لتناسخ الأرواح فى أجسام الحيوانات. وبعد أن قمت بدراسات عدة حول هذا الموضوع، أعترف أننى لم أجد لوحة أكثر مصداقية فى التعبير من تلك التى عرضت لها .

---

(١) انظر اللوحات رقم ٥٨ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، المجلد الثانى . ونرى على اللوحة رقم ٥٨ جعرانًا بالقرب من مومياوتين ترقدان على فراش الموت. وهو يعلن انتقالهما إلى حياة جديدة. وتعطى الأشعة المنبعثة من قرص الشمس انطباعًا بأن المتوفين سيتم تقديمهم إلى الشمس . انظر أيضاً البرديات الموجودة فى كتاب «رحلة السيد دونون»، ومنها اللوحة رقم ١٣٧ التى يظهر فيها الجعران على راية القارب الذى يحمل المومياء متجهاً إلى إيزيس. وتمنح الإلهة إيزيس الحياة الجديدة للمومياء والتى يرمز لها فى الصورة بجعران ضخم يظهر بالقرب منها.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨٣ ، شكل ١ ، المجلد الثانى.

وأعتقد أننى أستطيع شرحها كالآتى: وتصور اللوحة الإله، وقد انتهى من محاكمة روح ما ، ولقد حكم عليها بعد إدانتها بالعودة إلى الأرض كى تسكنها من جديد فى جسد خنزير أو فرس نهر[١] .

وهناك صورة أخرى تثير الاهتمام : وزير ملك الآلهة جحوتى أو مرشد الأرواح الذى يصوره لنا هوميروس ممسكا صولجانا باليد وقائدًا الأرواح إلى الجحيم، يبدو هنا هو الآخر ممارسًا مهامه فى شكل القرد، و ذلك لأن هذا الحيوان كان مخصصا فى مصر لجحوتى أو هيرمس المصرى[٢] .

وكان هيرمس رسول أرواح الرجال والوحوش بعد موتهم ... الأرواح الطيبة والشريرة ....

ويقودهم جميعاً ....

وتأتى جميعها فى صحبة هيرمس

الأوديسا ، الكتاب ٢٤ (٣)

ولقد اعتنق اللاتينيون الأسطورة نفسها التى اقتبسها اليونانيون عن المصريين، ويؤيد ذلك ما ورد عند فيرجيل عن جحوتى :

---

(١) ويتشابه هذان الحيوانان فى بعض النواحى مما يؤدى بسهولة إلى الخلط بينهما : فالمصريون كانوا يعدون الخنزير حيواناً نجساً وكانوا يتخذون فرس النهر رمزًا للعديد من الرذائل كنكران الجميل والظلم والعنف وكانوا يبغضونه بشدة.
انظر هورابولون الكتاب السادس.
انظر أيضاً «وصف إدفو» ، الفصل الخامس ، ص ٣٣٣.

(٢) هورابولون، الهيروغليفية ، الكتاب الأول.
ويقول ديودور وبلوتارخ أن جحوتى اخترع الكتابة والحروف فى مصر : ويصور لنا أحد نقوش فيلة يمسك مخطوطًا بيده ويستعد للكتابة باليد الأخرى، أنظر اللوحة رقم ١٣ ، شكل ٣ ، مجلد ١.

(٣) يدعو جحوتى لو سيلنين أرواح محبى بنيلوب ويمسك بيده صولجانًا ذهبيًا جميلاً يقودها به ويحثها على السير .. أو انه يتقدمها عبر طرق خطرة».
ولقد تم التشكيك فى صحة هذه الفقرة ، بل وفى الأنشودة كلها لأن ميروس لم يطلق على جحوتى فى أى موضع آخر أسماء مثل سيلينين ومرشد الأرواح . ولكن هذه الاعتراضات وغيرها لا تغير شيئاً فى الأصل القديم لهذه الأسطورة.

وبعد ذلك، أخذ الغصن الأخضر ، واستدعى هذه الروح من عند إله العالم السفلى، حيث الأرواح البالية ثم أرسلها بعد ذلك إلى جحيم تاتار.

وللقضاء على أى شك فى مصدر هذه الأسطورة يكفى أن نشير إلى الفقرة التى يعدد فيها ديودور الصقلى اليونانيين أمثال الذين جاءوا إلى مصر يقتبسون الآراء الدينية ومبادئ العلوم. ويقول ديودور إن جحوتى مرشد الأرواح ترجع أصوله إلى أحد الطقوس المصرية القديمة التى كانت تقتضى أن يقوم أحد الرجال بنقل جسم أبيس وتسليمه إلى رجل آخر يضع قناع سربير. وبعد أن نقل أورفيوس هذه الأسطورة لليونانيين، قلده هوميروس بالحديث عنها فى شعره. و لقد عزز ديودور رأيه بأبيات الشعر نفسها التى ذكرتها أعلاه (١).

ونستطيع أن نضيف إلى هذا التقارب الذى ساعد بعض الشىء على تفسير اللوحة التى نتحدث عنها، بعض الإشارات الإضافية التى تؤكد الفكرة الرئيسية التى نحن بصددها . فمن بين الرسوم الهيروغليفية فى اللوحة نجد صورة صغيرة لإنسان تتدفع الدماء من رأسه . كذلك فإننا نرى فى المقبرة نفسها رسومًا كبيرة لأشكال أخرى مشابهة للصورة الصغيرة ، كلها متشابكة الأيدى وجاثية على الأرض مثل المجرمين المحكوم عليهم بالإعدام . أليس ممكنا أن يكون هذا الشخص واحدًا من هؤلاء المذنبين الذين تصور لنا اللوحة محاكمتهم ، مادام مقدرا للأرواح الشريرة أن تنتقل إلى أجسام الحيوانات المفترسة أو النجسة ؟

كذلك فإننا نرى بين النقوش الهيروغليفية صورة البيضة ، التى اعتبرت رمزًا للإخصاب ؛ وهى تعبر هنا أيضًا عن الطريق الجديدة الذى سيسلكها هذا الشخص .

ونلاحظ أن صورة الصقر ذى الوجه الآدمى والأجنحة المبسوطة تتكرر أربع مرات أعلى اللوحة: والحق أن هذا الطائر الرمزى، كما رأينا، من أكثر الصور انتشارًا فى المقابر الفرعونية ؛ ونظرا إلى أن الصور التى يكون لهذا الصقر دور

---

(١) لا أريد هنا أن أشير إلى الجزء الذى يتحدث فيه ديودور عن جنازات المصريين، وذلك لأنه تم تفسيره من أية قطعة أخرى.

فيها تعد من النوعية التى تثير اهتمامنا، فإننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الربط بينه وبين فكرة البعث و تناسخ الأرواح . وقد يكون تحديد التفسير الحقيقى لما يرمز له هذا الشكل ضربًا من التسرع: بيد أننا عندما نراه ، على البردية ذات النقوش الهيروغليفية، محبوسًا داخل مقصورة ، ثم نراه وقد خرج منها باسطًا جناحيه، ثم نجده محلقا فوق أحد المومياوات، كما لو كان يريد أن يخترقها[1] فيسكنها، فإننا لا نستطيع منع أنفسنا من التوصل لمثل هذه الفكرة التى قد تكون جريئة ولكن من الصعب معارضتها . ألا يكون المصريون، الذين كانوا يؤمنون بخلود الروح[2] ويعبرون عن كل شىء بالرسوم ، قد حاولوا أن يرسموا بهذه الأشكال الطريق التى تسلكها روح الإنسان عبر السماوات قبل أن تستقر فى جسد جديد؟ ومن الملاحظ أيضا وجود أربعة عشر شكلاً مماثلاً للشكل السابق، فى لوحة مثيرة فى أرمنت، وقد واتتنى الفرصة بالفعل لوصفها من قبل وهى تعبر دون شك عن ميلاد حورس[3] . ويدل على ذلك وجود الجعران الذى يحلق فوق المولود. ومن جانب آخر ، نجد أفلاطون فى محاورة فيدرون عندما يتحدث عن عملية التناسخ ، يصور الأرواح بأجنحة و يجعلها تطير فى الفضاء . إلا أن ما يدعم هذه التخمينات بقوة هى الفقرة التى كتبها مؤكدًا فيها أن الصقر كان يرمز للروح. والآن فعلى القارئ أن يحكم بنفسه عن مدى صحة هذا الفرض و يرى إذا كان الصقر ذو الوجه الآدمى يمكن أن يرمز لشىء آخر سوى الحياة الجديدة للروح فى جسم الإنسان ؟

---

(١) انظر اللوحة رقم ٧٣ ، المجلد ٢ الأعمدة ٧٧ ، ٨١ ، ٩١ ، وانظر ص ١٢٩ حيث وصفنا الصقر ذا الوجه الآدمى. ولكى لا نخلط بين الوصف الواقعى والاحتمالات، لم نقل إنه يدخل الجسد وإنما صورناه يحلق فوق المومياء ويبدو كانه يهرب منها، وذلك لأن هذه أول فكرة تتبادر إلى الذهن.

(٢) يعد المصريون ، كما يقول هيرودوت أول من قالوا إن روح الإنسان خالدة . ويقول كليمنيس السكندرى إن أفلاطون اقتبس من فيثاغورث فكرة خلود الروح ، التى اقتبسها هذا الأخير من المصريين.

(٣) انظر اللوحة رقم ٩٦ ، الشكل رقم ١ ، المجلد ٢ ، ووصف أرمنت ، الفصل الثامن .

المبحث الثالث عشر: التشابه بين عادات سكان مصر القدماء والمعاصرين

من بين اللوحات التى عرضناها على القارئ، لا يوجد دون شك أهم من تلك التى نجدها فى مقابر المصريين القدماء و التى صوروا فيها بأيديهم عاداتهم المختلفة. وهذا النوع من اللوحات هو الأكثر أصالة ومصداقية على الإطلاق، فلم تترك أى تفاصيل إلا أشارت إليها. وعندما يقتصر اهتمام السائحين على هذا النوع من الأبحاث و يقل شغفهم بدراسة آثار طيبة الكبرى ، سيحاولون دخول مقابر أخرى. وسوف يستطيعون بفضل الوسائل الميكانيكية أن يجمعوا عددًا أكبر من الصور، وأن يفسروا النقوش ، وأن يستكملوا هذا الجزء المثير من تاريخ مصر القديمة. ولا يوجد من هم أكثر شغفا بتحقق هذه الأمنية من أعضاء الحملة الفرنسية مادامت هذه هى الطريقة التى ستؤكد لهم أفكارهم وظنونهم .

وكلما درسنا رسوم المقابر المصرية زاد اقتناعنا بتأثير المناخ على عادات المصريين . ولقد أدى بالضرورة استقرار المناخ والتكرار الدورى للظواهر الطبيعية فى تواريخ محددة إلى وجود عادات موحدة بين السكان وميل المصريين إلى الاستقرار. ولقد نتج عن ذلك تمسك سكان هذا البلد حتى يومنا هذا بكثير من العادات القديمة، على الرغم من قيام العديد من الثورات المتعاقبة والتغيرات الدينية. وما من مفر إذن من الربط بين هذه العادات وغيرها من العادات المعاصرة . وسأستقى مظاهر هذه العلاقة من الوصف السابق[1]. أما الفرق بين العادات المصرية والعادات الأوروبية، والتى ظلت ملحوظة منذ هيرودوت حتى يومنا هذا ، فإننى لن أتحدث عنه لأننى أريد فحسب إظهار العادات التى أخذها السكان الحاليون عن أسلافهم.

وتعد العناية بالمقابر أهم الممارسات المشتركة بين الفريقين . ولقد ظهرت هذه العناية لدى القدماء فى نفقات لا حد لها وبناء الأهرامات والحفر فى الجبال واللجوء إلى أكثر الألوان والتماثيل قدرة على التعبير؛ باختصار بذخ مذهل[1]. ولا يزال مستمرًا حتى الآن هذا الميل إلى البذخ فى المقابر: فالمصريون

---

(١) هناك ملاحظات مثيرة عن الموضوع نفسه فى مذكرات السيد كوستاز عن مقابر الكاب وغيرها . انظر كذلك وصف مقابر بنى حسن الفصل ١٦.

ينفقون فيها أكثر من إنفاقهم على منازلهم . وهو ما يتفق مع ما كان يقوله ديودور عن المصريين القدماء وعن اعتبارهم منازلهم وكأنها فنادق أو أماكن إقامة مؤقتة يجب عليهم الإقامة بها لبعض الوقت ؛ ومن ثم، فإنهم قليلاً ما يهتمون بتجميلها. وعلى العكس تمامًا، فإنهم كانوا يعتبرون المقابر منازل خالدة لهم وكانوا يستخدمون فى بنائها كل ما يملكون من فن وجهد. وعلى الرغم من تغير العقيدة الدينية تمامًا، فإن العادةذاتها لم تتغير. ومن ثم، فإننا نجد حول المدن الكبيرة منطقة خاصة بالمدافن وكأنها مدينة خاصة بالأموات، وتملك هناك كل أسرة ميسورة الحال مكاناً خاصًا بها، وتزين كل مقبرة مجموعة من النقوش والكتابات التى يبدو عليها البذخ إلى حد ما[٢].

وكما جرى العرف قديمًا، لا يزال المصريون يختارون لبناء قبورهم أرضا جافة تحت مستوى الأراضى القابلة للزراعة أو المغمورة بمياه الفيضان[٣] : فالأحياء هم الذين يملكون الأراضى التى يرويها نهر النيل. و فضلا عن ذلك فإن المحراث قد يضر برماد الأموات ، كما أن مياه النهر قد تؤدى إلى شتاته. ويضاف إلى هذه الأسباب لدى المصريين القدماء رغبتهم فى حفظ الأجسام سليمة إلى أبعد فترة ممكنة .

«عند وفاة رجل ذى شأن، تغطى نساء بيته رؤوسهن و وجوههن بالطين....، ويكشفن صدورهن ويضربن عليها و يجبن المدينة كلها».، و تعد هذه الفقرة المنقولة بالنص عن هيرودوت أبلغ تصوير عما يحدث يوميا فى مصر[٤].

وقد اعتاد أهل البلد منذ القدم حمل بعض الأثقال على كف اليد؛ وكانت الذراع تأخذ وضعا مثنيا حيث يكون المرفق قريبا من الجسم وأصابع اليد

---

(١) ما سبق.
(٢) انظر اللوحتين أرقام ٦١ ، و ٦٦ ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول .
(٣) انظر ما سبق.
(٤) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب ٢ ، المقطع ٨٥ من ترجمة لارشي.

متجهة إلى الخلف[١]. و يمنح هذا الوضع قوة للجسم: ولهذا نرى اليوم النساء والفتيات يحملن أثقالا قد لا يستطعن حملها بيسر لفترة طويلة بأية طريقة أخرى، وما يثبت ذلك هو سيرهن بكل بساطة وراحة على الرغم مما يحملن من أثقال. والواقع أن وضع الكف العمودى على المرفق يجعل من الصعب ثنى الكف مهما كان الوزن المحمول؛ مع العلم أنه يمكن أن يتحرك فى أى وضع. ويشترك القدماء والمعاصرون فى طريقة أخرى لحمل الأثقال. فكانوا يحملونها على رافعة أو اثنتين يحملها رجلان أو أربعة ؛ وكانت هذه الأثقال توضع فى شباك مختلفة[٢]. ونرى الرجال يسيرون فى نظام تام ، يتقدمهم رجل منهم يغنى وينظم خطواتهم، فيرد عليه الآخرون بلازمة موسيقية أو بهتاف منغم . ويزيد هذا الغناء من قوة الرجال ظاهريًا لأنه يخفف من تعبهم . ويتسم المصريون بصفة عامة بحساسيتهم الشديدة للإيقاع ، وهى ثمرة التربية التى يتلقونها فى طفولتهم المبكرة .

وعندما تصل مياه الفيضان إلى الحقول ، فإن زهور اللوتس الرائعة تنمو وتزدهر فوق فروعها الطويلة، بعد أن ظلت لفترة كامنة فى الأرض. ومع عودة الفيضان الذى له مكانة خاصة لدى المصريين، تبدو مظاهر البهجة والسعادة عليهم جميعًا: فيتحرك هؤلاء الرجال المعهود عنهم الثبات والرزانة، بكل حرية ومرح ويحتفلون بعيد وفاء النيل القديم بطريقتهم الخاصة. فنراهم يجمعون فى الحقول زهور اللوتس التى ترمز للفيضان والخير والنماء[٣]: فيغطون بالزهور أيديهم و أجسامهم ويجوبون شوارع المدينة وهم يغنون ويرقصون على أنغام الآلات الموسيقية[٤].

إن العالم كله يعرف أن المصريين، والشرقيين بصفة عامة، لا يجلسون على مقاعد؛ وإنما يجلسون على الأرض إما جلسة الكاتب المصرى وإما جلسة القرفصاء. وترجع هذه الجلسة الثانية إلى أصول قديمة[٤]: فكان الرجل كما يحدث هذه الأيام يجلس جاثيًا على ركبتيه ورافعاً جسمه بعض الشىء أحيانًا

---

(١) انظر ما سبق.

(٢) كثير البشنين، كثير النيل (مثل مصرى).

(٣) انظر ما سبق ، وانظر كذلك اللوحة رقم ٦٨ ، المجلد الرابع عن مقابر سوادة فى مصر الوسطى .

(٤) انظر ما سبق.

على أحد عقبيه وأحياناً على كليهما . وقد تبدو لنا هذه الجلسة متعبة، ولكن يبدو أن التعود عليها جعلها مريحة ويدل على ذلك استمرارها كل هذا الوقت . وكان المصريون القدماء يطبقون مع بعض الجرائم عقوبة جسدية ما زالت تطبق إلى الآن ، وهى عقوبة القرع بالعصا. وكانت تتم فى الماضى الطريقة الحالية نفسها، فكان المذنب يستلقى على الأرض باسطاً ذراعيه ويضربه من الخلف رجل أو اثنان(١).

لقد أطلنا الحديث عن أسباب احترام المصريين وتقديسهم لبعض الحيوانات. ولم يقتنع العقل بشكل كامل بآراء أى من الفلاسفة القدامى والمعاصرين . ولقد كانت هناك رغبة فى تأكيد اختلاف المصريين تماماً عن غيرهم. ومن ثم، كان البحث عن تفسيرات بعيدة الاحتمال لأمور غريبة فى حقيقتها. ألا يثير هذا إذن بعض الشكوك حول ما اتهم به هذا الشعب طويلاً من حب أعمى وخرافى للحيوانات ؟ ونحن بالفعل على وشك التوصل إلى تفسير أقرب إلى العقل. وقد نكتشف يوما أن كل هذه الممارسات كانت تقوم على بعض الأحداث المرتبطة بالتاريخ الطبيعى أو الفيزياء العامة ، وبالتالى سنكتشف أنها كلها لا تقوم على جهل مطلق؛ وإنما على رصد عميق ومتأن لطبيعة الحيوانات. وهناك أمثلة عديدة يمكن أن تجعلنا نظن أن جزءاً كبيراً من الديانة المصرية القديمة التى يظهر فيها دور هام للحيوانات المقدسة، يقوم على هذه المفاهيم المثيرة. ولقد قامت هذه الديانة بكل رموزها على قدرات الحيوانات المختلفة، وصفات النباتات والأجسام غير الحية، والظواهر الفيزيائية والسماوية. ولقد زادت صعوبة فهم هذه الديانة حالياً أكثر مما كانت عليه فى مصر القديمة، حيث كان يغلفها الكثير من الغموض. وعلى أية حال فإننا نلاحظ شغف المصريين فى الوقت الحالى بالعديد من الحيوانات التى كان يقدسها آباؤهم ، مثل الكلب وغيره. وعلى الرغم من أن الكلاب فى المدن غالباً ما تعتبر حيوانات نجسة وضالة، فإن المصريين دائماً ما يمنون عليها بالطعام . وهكذا تستمر معاملة المصريين لهذا الحيوان على الرغم من اختفاء الدوافع القديمة لذلك وتغير الطريقة بعض الشىء.

---

(١) انظر ما سبق.

ولقد اختفت تقريباً فى مصر المعاصرة كل أنواع الفنون القديمة. فلم تعد المركبات الرومانية مستخدمة وأصبح الذهاب فى رحلات الصيد نادراً. ولم يعد السكان يسمعون سوى نوع محدد من الموسيقى ولم نعد نرى لديهم آلة القيثارة الجميلة التى تظهر فى رسوم المقابر الفرعونية ؛ ولكنهم استمروا فى استخدام آلات أخرى أقل تعقيدا مثل نوع من آلة الجيتار أو الماندولين القديم التى تطورت لدى العرب إلى آلة الطنبور(١). أما عن استخدام القوس التى كانت سائدة فى الماضى، فلم تعد موجودة فى مصر. ولم تعد مستخدمة فى الحروب ولكنها لاتزال مستخدمة فى الألعاب الشعبية. ومن المثير حقاً انتقال القوس إلى أيدى النساء ، اللاتى كن يستمتعن باستخدامها فى التجمعات النسائية الخاصة، برغم ما يتطلبه ذلك من قوة . و كانت تجلب من بلاد فارس لهذا الغرض أقواس خفيفة وسهلة الاستخدام ، مصنوعة بفن ولها سهام رفيعة غنية بالزخارف(٢). والواقع أن الألعاب الرياضية لا تزال تقتصر كما فى الماضى على عدد بسيط من السكان .

ولا عجب فى استمرار استخدام المنتجات الطبيعية . فزراعة الجميز مستمرة بكثرة كما فى الماضى، نظرا لما يتميز به خشب الجميز من قوة تحمل تدوم لفترة طويلة . ولم يعد المصريون يكتبون على ورق البردى ولكنهم مازالوا يستخدمون البوص لصنع ريشة الكتابة . وتأخذ ريشة الكتابة لدى العرب الشكل نفسه لتلك التى كُتبت بها جميع المخطوطات الكبيرة القديمة على البردى(٣). و فضلاً عن ذلك، نجد أن هذا الاستخدام للقلم أو البوص يعد هو الآخر مشتركًا بين كل الشرقيين تقريبا. ولاتزال الكتابة كما كانت فى الماضى من اليمين إلى اليسار، و كذلك حروف الكتابة المصرية، الوحيدة المستخدمة بمصر، تشبه كثيراً تلك الموجودة على لفائف البردى. وأخيرًا، سأشير إلى أنهم كانوا يكتبون فى الماضى،

---

(١) انظر ما سبق.

(٢) انظر ما سبق انظر أيضاً مجموعة الأوانى والآلات وقطع الأثاث ، اللوحة ، المجلد الثانى من لوحات الدولة الحديثة.

(٣) انظر فيما يلى.

كما نفعل الآن ، وهم واقفون ، دون منضدة ، و أنهم كانوا يضعون الورقة المعدة للكتابة على يدهم اليسرى[١]. ولم يكن سكان الريف يرتدون سوى جلبابا دون أكمام يصل إلى الركبة ومربوط بحزام؛ أو يرتدون تنورة بسيطة وقصيرة تصل إلى الركبة[٢]: وهو بالضبط مطابق لزى الفلاحين حالياً. وكانت النساء فى الماضى، كما هو الحال الآن ، يخضبن أظافر اليد باللون البرتقالى بواسطة الحناء؛ وهى عبارة عن مسحوق أخضر اللون يمنح الجلد لونا أحمر لا يزول إلا بتجدد أنسجة البشرة[٣]. وكن كذلك يخضبن الأقمشة بنبات الفوة ذى الصبغة الحمراء[٤] وكان الرجال يرتدون كالنساء أثوابا طويلة تشبه الملاية التى تصنع فى مصر[٥]. وكانوا يرتدون تحت الجلباب الكتانى معطفاً من الصوف الأبيض يغطى كل الجسم[٦] وهو ما يطلق عليه العرب البرنس .

أما إذا تحدثنا عن تسريحة الشعر ، فسنجد أن الرجال كانوا ولازالوا يحلقون رؤوسهم[٧]، وأن النساء كانت لهن ضفائر طويلة تنسدل على الأكتاف[٨]. ولم تكن العمامة المستخدمة حالياً لتغطية الرأس هى المنتشرة فى الماضى، وإنما كانت تستخدم شبكة أو طاقية تأخذ شكل الرأس لحمايتها من الشمس المحرقة[٩]. ويبدو أنه كان من بين المصريين أو جيرانهم رجال يتركون شعورهم على شكل حلقات طويلة مجعدة ؛ ولا تزال هذه التسريحة التى تميزها الحلقات السميكة هى تسريحة الأعراب فى إحدى قبائل جنوب مصر[١٠].

---

(١) انظر ما سبق.
(٢) انظر ما سبق.
(٣) انظر ما سبق.
(٤) انظر ما سبق.
(٥) انظر ما سبق ولوحات الفنون والحرف والملابس ، إلخ المجلد الثانى من الدولة الحديثة.
(٦) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب ٢ ، المقطع ٨١ .
(٧) انظر ما سبق.
(٨) انظر ما سبق.
(٩) انظر ما سبق.
(١٠) انظر ما سبق.

ولقد اعتاد المصريون القدماء حلق شعر الجسم كله ، وكان ذلك ينطبق ، ومازال ، على الرجل والمرأة على حد سواء . وكانت عادة الختان كذلك ، كما نرى الآن ، تمارس بشكل عام مع الجنسين .

ونجد فى عادات المصريين ، التى أشار إليها هيرودوت(١)، عادات أخرى كثيرة لا تزال مستمرة إلى الآن، مثل إزالة الأوساخ والأوحال باليد، و الاستحمام بالماء البارد مرات عدة يوميا(٢)، والاحتماء من الناموس أما بالنوم على أسطح المنازل وأما باستخدام الشباك لتغطية الأسرة(٣). وتتشابه الأدوات المنزلية الحالية مع الأدوات القديمة. فنجد أن الأوانى الكبيرة المخصصة لحفظ الماء والخل والعسل والزيت و مختلف السوائل ، تظهر بمختلف أشكالها وأحجامها فى الرسوم القديمة(٤). وكانت هذه الأوانى توضع على أرجل خشبية كما نرى حالياً(٥). وتشبه الأوانى المختلفة فى أشكالها البسيطة والأنيقة الأوانى الوقت الحالى. وأخيرا فان الأوانى المخصصة لحفظ الماء كانت لها خاصية تبريد الماء ، وهو السبب فى شهرة البارداك(٦). ونلاحظ أيضاً أن صانعى الفخار فى الماضى كانوا يستخدمون آلة الدولاب المنحنية المستخدمة إلى الآن(٧) .

وقد يكون سهلاً بمساعدة المؤلفين اكتشاف تشابه أكبر بين العادات القديمة فى مصر والعادات المعاصرة . وبالحديث عن الجوانب المشتركة بين العصرين أستطيع أن ألقى الضوء على عادة متوارثة خاصة جداً ؛ وأقصد بها العادة أو حتى القانون الذى يتوجه بمقتضاه أى رجل تعرض لسرقة إلى كبير اللصوص أو ما نسميه الآن «شيخ المنسر» كى يرد له ممتلكاته، وكان هذا الزعيم معروفاً للجميع(٨). ويوجد شيخ المنسر بالقاهرة حتى الآن . فمن أجل العثور على أشياء

---

(١) التاريخ ، الكتاب ٢ ، المقطع ٣٦.
(٢) المقطع ٣٧ .
(٣) نفسه المقطع ٩٥ .
(٤) انظر ما سبق .
(٥) انظر ما سبق .
(٦) انظر ما سبق .
(٧) انظر ما سبق .
(٨) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبة ، الكتاب ١، ص ٥٠ .

مسروقة ، يكفى إخطار رجل الشرطة الذى يتوجه إلى «الشيخ» الذى يجبر السارق على إعادة ما سرقه ويعطيه تعويضاً عنه، تماماً كما كان يحدث فى الماضى . ولكن يكفينا إلى هذا الحد سرد الجوانب المتشابهة بين القدماء والمعاصرين . إذا لم تمكنا كل هذه الممارسات و العادات الموروثة والمطبقة إلى الآن من التأكد أن المصريين الحاليين ، على الأقل جزء منهم هم سلف القدماء؛ فقد نجد الدليل الأكيد فى التشابه بينهم فى الصفات الجسمية كما هو الحال فى عادات السكان . ولقد حاولت اكتشاف التقارب أو حتى التشابه فى ملامح الوجه التى تظهر فى المومياوات والوجوه المنقوشة أو المرسومة، من ناحية، وفى وجوه أهالى الصعيد الحاليين وحتى الأسر القديمة فى القاهرة[١] من ناحية أخرى. ولا يستطيع القارئ الحكم على الصور البسيطة ، ولكننى أجزم أن السائحين الذين سيدرسون باهتمام الآثار والسكان فى مصر نفسها، سيذهلهم هذا التشابه وسيتوصلون إلى الرأى نفسه .

---

(١) انظر ما سبق.

نصوص الكُتّاب
التى لم نذكرها فى وصف المقابر

هوميروس

وكان يقودهم متحركاً لأن الأصوات المخيفة كانت ترهبهم بما فيهم الرجال الشجعان وحيث الصرخات تتعالى ، ويذهبون فى رعب وخوف .

الأوديسا ، الكتاب ٢٤ .

(هيرودوت)

ولكن المصريين إذا نزلت بساحتهم محنة الموت ، يطلقون شعر الرأس واللحية، وقد كانت حتى يومئذ محلوقة ويسكن سائر الناس فى عزلة عن الحيوانات ، أما المصريون فيسكنون مع حيواناتهم .... أما الطين، فبالأيدى، وبها أيضاً يرفعون الروث . وأعضاء التناسل يتركها عامة الناس على طبيعتها، وأخذ عن المصريين ....

وكتابة الحروف والاتجاه فى العدو يجرى بها اليونانيون من اليسار إلى اليمين . أما المصريون، فمن اليمين إلى اليسار وهم إذ يفعلون ذلك يقولون إنهم (يمينيون) وإن اليونانيين (يساريون) . وهم يستخدمون نوعين من الكتابة ، إحداهما تسمى مقدسة والأخرى العامية .

هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ٣٦ .

ويلبسون ثيابا من الكتان ، يهتمون جداً أن تكون دائماً حديثة الغسيل وهم يمارسون الختان حبا فى النظافة ، لأنهم يفضلون النظافة على حسن المظهر .

نفسه ، المقطع ٣٧ .

وفى نهاية الأيام السبعين، يغسلون الجثة، ويلفون الجسم كله بشرائط من الكتان الشفاف مغطاة بالصمغ الذى يستعمله المصريون غالباً بدلاً من الغراء .

نفسه ، المقطع ٨٦ .

ويحملون ثياباً من الكتان محلاة بهداب حول الساقين يسمونها "كالاسيريس" لباس من الكتان، ويلبسون فوقها غلالة من الصوف الأبيض تنسدل على الكتف. ولكنهم لا يلبسون الملابس الصوفية عند ذهابهم إلى المعابد ولا يدفنون بها ، لأن الدين يحرم ذلك" .

نفسه ، المقطع ٨١ .

وتلا على الكهنة ـ من وثيقة بردية ـ أسماء ثلاثمائة وثلاثين ملكاً آخر بعد «مينا».

نفسه ، المقطع ١٠٠

وأما عن أساليب الحداد والدفن عند المصريين ، إذا مات ـ فى بيت من البيوت ـ رجل ذو قدر ، لطخت كل النساء فى هذا البيت الرأس أو الوجه بالطين ثم يتركن الجثة فى الدار ، ويجلن فى المدينة وهن لاطمات وقد كشفن عن صدورهن ، ومعهن كل قريباتهن . والرجال كذلك يلطمون ويشمرون ، وعندما ينتهى ذلك يحملون الجثة لتحنيطها .

نفسه ، المقطع ٨٥ .

ولقد دبر المصريون هذه الحيلة وقاية من البعوض الذى يوجد عندهم بكثرة، فالذين يسكنون شمال المستنقعات ، يفيدون من أبراجهم التى يصعدون إليها وينامون بها ، لأن البعوض لا يمكنه أن يطير إلى هذا العلو تحت ضغط الرياح. أما الذين يعيشون حول المستنقعات، فقد فكروا فى وسيلة أخرى تحل محل

الأبراج ، كل فرد عنده شبكة يصيد بها السمك أثناء النهار ويستخدمها أثناء الليل كما يلى: يضرب الشبكة حول السرير الذى يستريح عليه ثم يتسلل داخلها وينام تحتها .

وإذا ما نام أحدهم ملفوفاً فى رداء أو ملاءة من الكتان لسعه البعوض من خلالها بينما لا يحاول البعوض ذلك مطلقاً من خلال الشبكة.

نفسه ، المقطع ٩٥

أفلاطون

إن الكلمة تحيا وتخلد من خلال قائليها ، ونحن أنفسنا نقولها بكل معانيها سواء بالأفعال الطيبة أو بالشكل الطيب للشباب فى المدينة .... وتقال للآلهة كما هى ، فهى خالدة عبر الزمن كأشعار إيزيس .

افلاطون عن القوانين ، الكتاب الثانى ، ص ٦٦-٦٧ ، طبعة ١٧٨٥

حجر رشيد

بواسطة الأحجار الصلبة المقدسة، وبالصفات الهيلينية (النقش اليونانى السطر ٥٤).

لا أحد يجلب الطعام ، إذا كان يبعد قديما أكثر من ١٨٠ ستادًا .

ديودور الصقلى

إن الكتابة المقدسة تعلم النصائح والأعمال التى يجب أن تكون تجاه الكتب المقدسة ورجال الدين .

تاريخ المكتبة ، الكتاب ٧ ، ص ٣٤

إن معلمى اللغة يعلمون الأبناء كلاً من النصوص المقدسة والأمور العامة فى الدروس

الكتاب الأول ، ص٥

وبالنسبة للحروف الأثيوبية والنصوص المصرية أو الحروف الهيروغليفية، فإنهما كانا مختلفين تماماً منذ البداية، ويؤكد هذا وضع الحروف، حيث توجد كائنات غير متشابهة تماما مع الكتابة المصرية، وليس هذا فحسب بل أيضاً إن نظام مقاطع الحروف مختلف . ولكن وصف وتخيل المعنى والترجمة وشرحها كان يمكن أن يفهم شفوياً بدون مشقة ويتم إدراكها بسهولة . وكانت الحروف عبارة عن شكل التمساح وجسم الإنسان والعيون واليد والوجه والجنس، فمثلا يمكن الترجمة كالآتى:

التمساح يعنى الشر

العين تعنى العدل أو خدمة العدل

الجسد كله يعنى حارس

الإصبع الأيمن يعنى «أنا أملك» أو يعنى الحياة .

الكتاب الثالث ، ص ١٠١

وكان هيرمس هو الأول ، لكن يجلبون إليه كل شيء. وأما هو، فكان يميز لهجتهم العامية وكذلك أمور أخرى كثيرة تعرف بالأهلية ويصطلح هو أسماءهم. ولقد جلب لهم الأدب ، وعبادة الآلهة ، وتنظيم الأضحية وعلمهم أيضاً علم النجوم ، وكان يلاحظ الأمور الرئيسية وأصوات البشر .

الكتاب الأول ، ص ١٠

ويوجد أيضا قانون السرقة وهو خاص بالمصريين وهم الذين سنوه وشرعوه وأرادوه وسموه "اتجاه أمور السرقة الرئيسية" . ويعاقب المجرم على قدر جرمه الذى ارتكبه وبهذه الطريقة شاع الأمان .

الكتاب الأول ، ص ٥٠

استرابون

ولكن الفرس الأقوياء أرسلوا خطابات إلى كل من ملوك مصر وبابل والهند ينذرونهم أو يهددونهم أو يحتلونهم .

الجغرافيا ، الكتاب ١٧ ، ص ٣٠١

بلينى

وكان الجزء الأكبر من مصر يدنو من بلاد العرب ، حيث كانوا يجلبون ملابس عظيمة جدا للكهنة المصريين .

الكتاب ١٣ ، المقطع ٢ .

بداية لأننا انشققنا بواسطة مصر. وقيل عن طبيعة البردى، وكيف كان له ـ أى البردى ـ من الأهمية العظمى لتسجيل تاريخ البشر وذكراهم. وكيف أنها اكتشفت بواسطة الإسكندر الأكبر والإمبراطور ماركوس فارو وأنشأ لمصر مدينة الإسكندرية.

نفسه

بلوتارخ

وقال جحوتى داعياً الآلهة بأن يكون أول إله يعلم المصريين فى مصر الكتابة، وأن يجعلهم يصنعون حروفا من كتابتهم المقدسة .

بلوتارخ ، الكتاب ٩ ، المقطع ٣ .

ديوجين لايرس

إن الروح تخلد وتنتقل من جسد إلى آخر عبر الهواء ، هكذا كما كان يعتقد المصريون فى رأيهم عن طبيعة الأشياء ، ويتفق معهم هيكاتيوس وارستافوراس .

الكتاب السابع

ويرى أفلاطون أن الروح تنفصل عن الجسد وتهجره تماماً.

الكتاب الثالث ، رقم ٦٠

وقال أيوفوريوس ، أن مثل أيثاليديس لا يتكرر مطلقاً، ولكن كانت تمنح الهدايا إلى هيرميس الذى كان يقود الأرواح إلى العالم السفلى حيث كانت الروح تعانى ولكنها كانت تصبر فى حزن .

الكتاب الثامن ، المقطع ١ ، رقم ٤

أبوليه

والآن ، فإن الملابس ذات الألوان العديدة ولكنها ذات ألوان رائعة بالزهور المتفتحة أو بالورود المزهرة .

الكتاب الحادى عشر ، ص ٢٤٠-٢٥٠

فيلوسترات

وعندئذٍ، قال أن التساؤلات عن الروح وطبيعتها، مثلما قال فيثاغورث لنا ولكم بأن نتبع المصريين .

أبولون ، الكتاب ٣ ، المقطع ١٩

كليمنيس السكندرى

وهكذا ينبغى إن الهيروغليفية التى ندعوها لغة العالم علمتنا الجغرافيا، وتنظيم النجوم والأقمار، والأجسام المحيطة، وعلم الزمن الأرضى، وكذلك وصف وتعاليم الدين المقدس والقياس والأمور المقدسة كلها .

الكتاب ٦ ، المقطع ٢ ، ص ٧٥٧

وعلموا بواسطة المصريين أولاً الأدب وفن كتابة الخطابات، وثانياً الكتابة الهيروغليفية وأسلوب الكتابة، والرموز وحاولوا محاكاتها وكتب بها بأسلوب مشابه.

الكتاب ٥ ، المقطع ٢، ص ٦٥٧

إليان

إن المؤرخين المصريين والكريتين كانوا يبجلون جماعة الشعراء .

الطبيعة الحيوانية ، الكتاب ٦ ، المقطع ٤٣ .

وكما قلت، فإن كلاً من المصريين والكريتيين كانوا بالفعل حكماء وذوى رأى صائب ورشيد .

الكتاب ١٦ ، المقطع ١٥ .

بورفير

وفى مصر يحيا الشخص بالواجبات المقدسة . وكانت حكمة ولغة المصريين وأدبهم ورسائلهم وكتابتهم الهيروغليفية ولغتهم العامية.. كل هذا كان كفيلاً لأن تحاكيهم كل الشعوب .

(ضد فيثاغورث ، ص٨)

هورابولون

قديماً كانت أصول الكتابة هى أوراق البردى وكانت بمثابة الوسيلة الأولى للتعلم ، وحقا كانت ابتكار عظيم للمصريين .

الهيروغليفية ، الكتاب الأول، ط١٧٢٧ .

إنه جنس فريد فى شعبه وأرضه وحاله فى كل شىء حتى يصعب وصفه .

نفسه ، ١٠

وليس من الصواب أن يرى فرس النهر بأنفين عندما كانوا يكتبون (عندما كانوا يرمز له فى الهيروغليفية) .

نفسه ، ٦٦

وصورت الحيوانات المتوحشة والبشر الخنازير فى رموز كتابتهم .

نفسه ، الكتاب الثانى

وحتى إنهم رسموا الحيوان بأمر هيرميس كوسيلة سهلة للتعلم .

نفسه ، الكتاب ١٤

القسم الحادى عشر

بقلم: السيد كوستاز

وصف لمقابر الملوك

يقع كل من معبد مدينة هابو و معبد رمسيس الثانى ـ الذى يطلق عليه أحيانا ممنيوم و كذلك آثار المنطقة الغربية لطيبة[١] عند سفح الجبل الليبى خارج نطاق الأراضى التى يغطيها الفيضان، والمسافة بين هذه الأراضى والجبل ضيقة للغاية بوجه عام، وحيث أنها بعيدة عن خيرات نهر النيل فهى جدباء وتشكل جزءا من الصحراء. وتكتظ هذه المساحة بالآثار و ذلك على امتداد أكثر من ثمانية كيلومترات[٢] بدءاً من بداية منطقة خط الزوال عند ساحة الألعاب وحتى مقابر القرفة و الجبل الليبى الذى يرتفع وراء هذه الآثار ويتكون من صخور جيرية هائلة الحجم مقطوعة عمودياً وتحف نهر النيل بانحدارات مرتفعة للغاية.

وهناك العديد من الأعمال البشرية التى تم انجازها داخل الجبل، وتتملكنا الدهشة من الأعمال المذهلة ومن الصبر الدؤوب للمصريين بعد أن تجولنا فى المبانى الضخمة التى خلفوها للبشرية، وتتملكنا أكثر فأكثر عندما نشاهد عظمة وتعدد هذه الأعمال فى المقابر.

وعندما نصبح بالقرب من ممنيوم وننظر إلى الجبل، نجد من كل جانب و فى كل الارتفاعات عدداً وافراً من الفتحات تشبه النوافذ المحفورة فى الصخر ليأخذ الجبل شكل الغربال. ولقد أثارنى الفضول ذات يوم لإحصائها . فصعدت أعلى

(١) انظر اللوحة ١ ، المجلد الثانى .
(٢) فرسخان .

الجبل ووجدت أن عدد الفتحات المرئية من هذه البقعة يبلغ مائتين وخمسين والعدد الذى لم أستطع رؤيته كان أكثر بكثير. تلك هى الفكرة التى خطرت لى بعد أن قمت برحلات استكشافية فى منحنيات الجبل .

والفتحات المعنية عبارة عن مداخل لمقابر من صنع الإنسان، ولا تتخيل أيها القارئ أن هذه المقابر تم حفرها بطريقة فظة فشكلها متناسق ومنسجم. وتم زخرفتها من الداخل بنقوش ولوحات تضاهى فى جمالها تلك التى نراها على سطح الأرض. وهناك أعداد هائلة من المومياوات البشرية والحيوانات المقدسة تدل على أن هذه المغارات كانت تستخدم كمقابر لأهل طيبة. وتعاليم الديانة المصرية القديمة كانت تؤمن ببعث الإنسان بعد الموت، فكان من الضرورى تحنيط الجسد للاحتفاظ بالشكل الذى كان عليه فى الحياة الدنيا. ومن هنا نشأت فكرة التحنيط، وبناء هذه المقابر للمومياوات لتصبح فى حماية الدين وبمنأى عن مؤثرات الظواهر الطبيعية والتدمير. ذلك أمر من الأمور التى أثارت دهشتنا إلى جانب الأعمال الإنشائية التى قام المصريون بتشييدها: فالجثث لاتزال بكامل هيئتها كما لو أنها لاتزال تنبض بالحياة، ولقد دامت دوام الآثار التى يبدو وكأنها شيدت لتبقى أبد الدهر، ولتثبت أن المصريين صمموا على تحدى الزمان بكل شموخ وذلك بالحفاظ على أعمالهم وأجسادهم .

وصف المقبرة الكبيرة

من الواضح أنه لم يتم حفر هذه المغارات كى تستخدم كمقابر فقط. أهم هذه المغارات يقع على مسافة سبعمائة متر تقريباً من معبد رمسيس الثانى إذا ما اتبعنا مساراً آخر يختلف عن الشمال و الشمال الشرقى[1]. ومدخل هذه المقبرة يواجه نهر النيل وتسبقه مساحة كبيرة مكشوفة تم حفرها داخل الصخر وتعتبر

---

(١) انظر الخريطة العامة لوادى طيبة، اللوحة I ، المجلد ٢ والخريطة الطبوغرافية للآثار الواقعة شمال معبد رمسيس الثانى. ولقد قام الرحالة المخلص والجلد: بوكوك ، باستكشاف هذه المقبرة. غير أن الخريطة التى خلفها لنا غير مكتملة الأجزاء والأبعاد. انظر: وصف الشرق ، لندن ١٧٤٣، ص ١٠٠.

هى ساحة المقبرة ومنها نتجه نحو دهليز مكشوف[١]. أما بقية القاعات، فكلها تحت الأرض ويصل عددها إلى ثمانية وعشرين قاعة، تتراوح مساحة الواحدة منها بين ستة عشر[٢] وستة وعشرين متراً[٣] بعضها يقع فى المستوى نفسه، والبعض الآخر فى مستوى أدنى ونصل إليها عن طريق سلم مريح يتكون من خمس وستين درجة وقرصين .

فى أسفل السلم[٤] توجد بئر عميقة يصل عمقها إلى تسعة أمتار. ولقد هبطنا[٥] إليه إلى أن بلغنا منتصفها فاندهشنا لوجود فتحة فى أحد جدرانها وكان عبارة عن باب يؤدى إلى قاعة صغيرة منحوتة بإتقان مثل بقية المقبرة[٦].

وفى الطابق العلوى يوجد مدخل لبئر أخرى داخل ممر تقع على يمين هذا الطابق وقبل أن نصل إلى السلم[٧]. تحتل فتحة البئر عرض الممر كله عدا جزءاً صغيرا على يساره . ويجب أن يحتاط الزائرون دائماً لوجود هذه الآبار عند الاقتراب منها لأنهم قد يلقون حتفهم نتيجة تهورهم أو لخيانة مرشديهم. وبوجه عام، فإنه يجب على الإنسان أن يأخذ حذره عند زيارته الأولى لأية مقبرة لأنها دائماً مليئة بالأماكن الخطرة .

وهناك ممر قرب قاع البئر يؤدى إلى طريق العودة وينحرف بزاوية تؤدى بدورها إلى قاعة أخرى حيث توجد بئر آخرى. وفى القاع نجد باب حجرة تؤدى إلى قاعتين فسيحتين وهكذا أصبح هناك ثلاثة طوابق تحت الأرض. وقاعتا الطابق السفلى ليست على مستوى واحد فالقاعة الخلفية ترتفع

---

(١) من الواضح أن هذا الدهليز تم بناؤه ليصبح مغطى مثله مثل غيره. ولكن انهار السقف نظرًا للفراغات بين الدعامات التى كانت تحمله.

(٢) حوالى خمسين قدماً.

(٣) حوالى ثمانين قدماً.

(٤) لوحة ٣٩ ، الشكل ١، النقطة a.

(٥) حو إلى ٢٨ قدماً .

(٦) انظر لوحة ٣٩ ، الشكل ٣٠ منظر جانبى لهذه القاعة .

(٧) لوحة ٣٩ ، الشكل ١ ، النقطة b.

عن الأمامية بحوالى مترين(١) دون وجود سلم يمكننا من الصعود إليها(٢) .

والقارئ الشغوف بمعرفة تفاصيل مساحة واتساع هذه المقبرة وتقسيماتها المختلفة؛ عليه أن يستشهد بالرسومات التى توضح بدقة هذه التفاصيل. و سوف أكتفى ببعض التفاصيل التى لا تخطر على بال أولئك الذين لم يشاهدوا هذه الأماكن.

لقد تم إنجاز هذا الأثر باتقان. فواجهات الجدران لاتزال قائمة وعمودية، وتتداخل الأروقة فى بعضها البعض لتأخذ شكل الزوايا. وسقفها مستقيم فى بعض الأحيان ومقبى فى أحيان أخرى مع انحناءة رائعة. ولقد حرص العمال فى بعض القاعات على الاحتفاظ بكتل على الصخر ثم تشكيلها على هيئة ركائز. والأبواب التى تفصل القاعات تتناسق أجزاؤها بصورة رائعة وغرفها تم بناؤها رأسيا مع قطع ساكنتها (أعلى الباب) بكل وضوح. والمساحة بأكملها ـ باستثناء الآبار والقبو ـ نقش عليه بالهيروغليفية بذوق فنى يتعدى كل الآثار التى رأيتها فى مصر : فنقوش المدخل بارزة وملونة وتتفوق على مثيلاتها فى الداخل وغائرة فى معظم الأحيان، غير أن العمل بأكمله غاية فى الإتقان. ومادة الصخور تتحمل النقش فى واقع الأمر بصورة رائعة؛ لأنها تتكون من خليط من الحجر الجيرى الأبيض والأملس بحيث يتم تقطيعه وصقله بسهولة. فالخطوط الدقيقة والرفيعة تم انجازها بكل ثقة و دون جهد. وهذا الخليط يحتوى فى بعض الأماكن هنا وهناك على مادة طينية من رمل الصوان . وفى أثناء العمل عندما كانت تلتصق هذه المادة الغريبة على الزخارف كان يتم ازالة الصوان أو كسره حتى عمق معين وكانت هذه العملية تؤدى إلى حدوث تجويفات. ولاخفائها، كان يتم تغطيتها بقطعة من الحجر الجيرى الذى يسمح باستكمال النقش عليه بكل دقة وتم إدماجها فى العمل بكل مهارة حتى لا يكاد يراها المرء.

---

(١) ستة أقدام .

(٢) انظر اللوحة ٣٩ ، الشكل ٤ ، منظر جانبى لهذه الطوابق.

وفى أثناء رحلتنا إلى الوجه القبلى، حرصنا على توفير كل الوسائل اللازمة التى تسهل مهمتنا والتى لم تتوفر لمن سبقونا، المعزولون والمهددون والواقعون فريسة لبخل وغيرة أهل المنطقة الجهلاء والمتعصبين والقاسية قلوبهم، بحيث لم يتمكنوا من إجراء أية خطوة إلا بعد دفع الإتاوة المطلوبة ولم يشاهدوا الآثار إلا لمحا وعلى عجل. أما نحن، فقد كنا أسعد حظاً نظراً لفطنة قائدنا التى جنبتنا القلق والمخاطر. وكنا ننتظر عودتنا إلى أوروبا المستثيرة بفارغ الصبر فحرصنا على استكمال مهمتنا فى أسرع وقت ممكن، وتقاسمنا المسؤوليات والمهام، وخصصنا يومنا لدراسة الآثار تحت أشعة الشمس وبالليل كنا نزور المقبرة على ضوء المصابيح وكنت أظل فى هذا المكان تحت الأرض مع المقابر الأبدية. و فى وسط هذه الأروقة الغامضة، انتابتنى أحاسيس غريبة ومتأججة لم تترك لى أى مجال للتفكير. فمع كل خطوة كنت أكتشف أمرًا جديدًا يثير الدهشة والتأمل. وكنت أتعجب ليس فحسب من الوقت الذى استغرقه بناء هذه القاعات فيما مضى، ولكن من الصبر والفن الذى تم به انجاز العمل فى هذا المكان الذى لا يتسرب إليه قط ضوء النهار. وأخذت أتساءل: ما الهدف الذى دفع هؤلاء القوم لقطع هذه الصخور فى قلب الجبل، وعلى عمق كبير للغاية لكى يقوموا بهذه الزخارف المعمارية والنقش الرائع ؟ وما هو الغرض الذى تم من أجله بناء هذه المقبرة؟ ان عدد الأروقة وامتداداتها بحيث يتداخل بعضها فى بعض فى منحنيات عدة، والآبار التى تؤدى إلى أروقة أخرى، كل هذه التعقيدات الكفيلة باثارة التخيلات والدهشة والرعب جعلتنى أعتقد أن هذه المقبرة التى أطلق عليها قدماء المصريين لفظ سرداب كانت مخصصة لاستشارات الكهنة والطقوس الدينية الغامضة. والفقرة التالية من بوزانياس تدعم هذه الفكرة: «لقد اندهشت كثيرًا من ذلك التمثال الضخم الموجود بالقرب من النيل، فى طيبة وغير البعيد عن الموقع المسمى «سرداب» و هو تمثال لرجل جالس أسماه البعض ممنون[1]. والتمثال الذى يتحدث عنه بوزانياس هو بالتأكيد الكائن حالياً وسط السهل

---

(١) بوزانياس ، اتيكا.

والذى يطلق عليه الرحالة القدماء و الحاليون اسم ممنون، و هو يجاور المقبرة التى نتحدث عنها» .

حقيقة إننا اكتشفنا فى أماكن متفرقة من هذه المقبرة رفات لبعض المومياوات مما جعلنا نعتقد أنها استخدمت كمقابر، ولكن هذا الأمر لا يستبعد الاحتمال الذى أشرنا إليه أعلاه. فنحن نعلم أن المصريين القدماء كانوا يعيشون وسط المومياوات. فالأجداد كانوا يقومون بتحنيطهم فى منازلهم وكانوا يضعونهم إلى جوارهم أثناء طقوسهم الدينية .

مقابر الملوك

تستحق بالفعل المقابر - التى يطلق عليها داخل البلاد «بيبان الملوك» ويعرفها الرحالة باسم «مقابر الملوك» - هذه التسمية لأن هناك العديد من الملابسات التى تؤكد أنها كانت مخصصة لدفن الأشخاص العظماء .

ولبلوغ مقابر الملوك يجب الابتعاد عن سهل النيل، والتوغل فى مضايق الجبل الليبى فى الشمال، وعلى بعد مائة متر من أنقاض معبد القرنة وعلى حدود الصحراء تلتقى هناك أربعة مفارق للطرق[1] أحدها يتجه نحو الشمال الغربى ويمر بمضيق بين جبلين عاليين ومنحدرين، ويتخذ التواءات المضيق نفسها حتى يتجه تجاه اليسار بحيث ينتهى فى الجنوب الغربى بعد أن كان يبدأ فى الشمال الشرقى. بعد السير قليلاً فى هذا الاتجاه - أى الجنوب الغربى - نجد مضيقاً آخر يبدأ من الغرب ويتفرع ليلتقى بالطريق السابقة. أبعد أن نغادر هذا التفرع من جهة اليمين ونسلك طريق المضيق الأساسى الذى يصبح ضيقاً أكثر فأكثر، تدلنا كل الشواهد على أننا سوف نصل إلى طريق مسدودة. والجزء الأول من الطريق - التى يصل طولها إلى حوالى مائة وخمسين متراً - هو من عمل الإنسان وآثار هذا العمل لاتزال واضحة وتدل على أن الصخر قد تم تقطيعه لحفر خندق بعمق يتراوح من ستة عشر إلى عشرين متراً[1]. فى بداية هذا الخندق - نجد

---

(١) انظر اللوحة الأولى من ٤٠ إلى ٧٧ - المجلد ٢ .

ممراً ضيقاً يشبه الباب و يؤدى إلى ساحة مسورة بطريقة خاصة يطلق عليها «وادى مقابر الملوك». تبلغ المسافة من بدء مفترق «القرنة» وحتى باب الوادى حوالى ثلاثة آلاف وستمائة متر(٢) .

وينقسم وادى الملوك إلى فرعين فى شكل زاوية تقريباً، الأول يطل على الشمال الشرقى و الآخر الأكثر أهمية و الأكثر ثراءا بالآثار يتجه نحو الجنوب الغربى، وينقسم بدوره إلى أفرع ثانوية عدة. والبوابة التى تؤدى إلى مدخل الوادى هى الفتحة الوحيدة الموجودة فى هذا المحيط، وبما أنها من صنع الإنسان، فمن المحتمل أن هذا الوادى كان فيما مضى عبارة عن منخفض معزول لا يستطيع أحد بلوغه إلا بتسلق الجبال المنحدرة. وقد تكون هذه العزلة هى التى ألهمت قدماء المصريين بتخصيص هذا المكان للمقابر الملكية لكى تصبح بمنأى عن الانتهاكات التى كانوا يخشونها .

ولا توجد أية آثار للخضرة فى هذا المكان المعزول وكل الظواهر تدل على حياة قاحلة وسط الصحراء. والجبال الشاهقة التى تطوقها الصخور تحجب الأفق من كل اتجاه ولا نرى إلا جزءاً صغيراً من السماء . وفى منتصف النهار عندما تلقى الشمس بأشعتها لساعات عدة على الوادى تلتهب الحرارة، و لا يطفئ لهيبها أى نوع من الرياح ونصبح وكأننا فى داخل فرن نستنشق هواء ملتهباً وتعانى وظائفنا الحيوية لتصبح على وشك التوقف. ولقد اختنق رجلان من مجموعة القائد ديزيه عندما زارا مقابر الملوك فى ٢ سبتمبر عام ١٧٩٩. وإننى أعتقد باستحالة الإقامة هناك لمدة أربع وعشرين ساعة بدون وجود هذه السراديب التى تعتبر مأوى من هذه الحرارة المشتعلة .

ولقد أثار فضولى الطريق الضيقة الممهدة على جوانب الجبل فى نهاية التفريعة الشمالية الشرقية للوادى، وذهبت لاستطلاعها مع المهندسين كورابوف وسان جينى. و لقد تتبعنا الطريق بكل منحنياتها وبعد أن صعدنا وهبطنا

---

(١) من خمسين إلى ستين قدماً.

(٢) ما يقرب من فرسخ صغير.

انحدارات صعبة عدة وصلنا إلى سفح سلسلة من الصخور تحيط بالمنخفض بأكمله. وظهرت أمامنا إحدى الصخور - التى تم تقطيعها بمعول - واعتقدنا للوهلة الأولى أنه لا يمكن اجتيازها ولكن مع تقدمنا وجدنا - خلف كتلة من الحجارة - ممراً منحدراً ووعراً لم يصعب تسلقه بمساعدة بعضنا البعض. وتتبعنا هذه الطريق ووصلنا مع بعض المشقة ومواجهة المخاطر إلى هضبة ضيقة هى قمة الجبل الليبى الذى يطل على وادى طيبة. وامتد نظرنا من هذه البقعة ليشمل السهل و المدينة الكبيرة. ورأينا المنيوم - التى اعتقدنا أننا ابتعدنا عنها - على مسافة غير بعيدة من سفح الجبل ومن الجهة اليمنى تراءى لنا عن بعد التمثالات الضخمان لمنون ومعبد مدينة هابو. وشاهدنا الأنقاض الهائلة لمدينة الأقصر والكرنك بمسلاتها العظيمة. وفى الأفق البعيد بالقرب من سلسلة الجبال العربية التى تحد السهل من جهة الشرق، رأينا الميدامود والنيل الذى يحمل فى طياته الخير الوفير والحياة، ويقسم الوادى إلى جزءين متساويين تقريبًا. وتنتشر الآثار القديمة هنا وهناك، بحيث يصبح من الصعب التكهن أى من جانبى الوادى يثير فضول الرحالة. والسماء الزرقاء بشمسها التى تشرق فى حرارة لم نتعود عليها فى بلادنا تزين هذا المنظر بجمال ألوانها التى تشعها، وبريقها الذى تضفيه على مياة النهر. و لا يوجد فى أى بقعة من الأرض هذه المناظر مجتمعة، والتى توحى للمرء بأفكار شتى . إنها بقايا مدينة طيبة القديمة ذات المائة باب، المدينة التى تغنى بها الشعراء القدماء كمقر للآلهة وكعجيبة من عجائب الدنيا. يا لها من عظمة كم هى الأجيال التى تتابعت منذ تشييد هذه المبانى التى لاتزال قائمة ! لقد كانت هذه المدينة مهجورة طويلا قبل التفكير فى إنشاء أقدم المدن التى لاتزال موجودة الآن. ومنذ أن أصبحت هذه الأنقاض مصدر إعجاب وتأمل من البشرية، قامت إمبراطوريات عدة واندثرت وملأت الكون لقرون عدة بأخبارها وأسمائها .

واستطعنا من هذا الموقع المرتفع أن نستنشق هواءً نقياً ولطيفاً يختلف تماماعن الجو الملتهب فى وادى المقابر واسترحنا من عناء التعب والحرارة واستمتعنا بكل ما حولنا من ثراء و تنوع فى المناظر. ومن الصعب تخيل هذا

التناقض الواضح لهذين المنظرين. فعلى الجانب الأول، تجد الوحدة والجفاف والعزلة والموت وعلى الجانب الآخر تجد المعابد والنهر الجميل والخضرة والحقول المثمرة وقطعان الغنم والبشر وكل مظاهر الطبيعة الحية.

وفى الفتره التى زار فيها استرابون مقابر الملوك اكتشف أحد عشر سرداباً لاتزال موجودة حتى عصرنا هذا. واكتشفنا اليوم واحدا آخر لم يكتشفه أحد من المؤرخين الذين قاموا برصد هذه الآثار المصرية القديمة. يقع هذا السرداب - الذى اكتشفه اثنان من رفقائنا فى الرحلة السيد جولوا والسيد ديفيلييه اللذان أقاما فى طيبة طيلة شهور عدة متتابعة - فى وادى آخر نصل إليه عن طريق التفريعة التى تقع على اليمين قبل بلوغ الوادى الأساسى.

ومقابر الملوك تم تشييدها على مسطح يكاد يكون مستوى، و أقل تعقيدا من المقبرة السابقة. ويجب وصف هذه المقابر كسلسلة من الأروقة الطويلة ومن القاعات المختلفة الأطوال. وتبدو إحدى هذه القاعات - التى تتميز بأبعادها وعمارتها المتقنة عن مثيلتها - وكأنها هى القاعة الرئيسية تحت الأرض فهنالك يرقد الظل الملكى .

ولا تتساوى كل السراديب فى مساحتها ولا فى روعتها، فطولها يتراوح ما بين ستة عشر ومائة وعشرين متراً[١]. بعضها مكتمل البناء ومزخرف، والبعض الآخر عبارة عن هيكل لبناء مما يوحى باختلاف مكانتها وأهميتها. ولو أن أقل هذه المقابر أهمية وإنجازاً تم اكتشافها فى مكان آخر بعيد عن هذه الأرض - الغنية بآثارها - لأصبح موضع تكريم ودراسة لاعتباره أحد الموروثات الثمينة. ولكن وجود هذه الآثار بكثرة وعلى مساحة صغيرة من الأرض جعل هناك أفضلية بينها. ولهذا، فإننا لن نتحدث بالتفصيل إلا عن أكثرها أهمية. أما المقابر الأخرى، فإننى أدعو القارئ للرجوع إلى رسومات اللوحات وشرحها.

---

(١) من تسع وأربعين قدماً حتى ثلاثمائة وست وتسعين قدماً.

مقبرة القيثارات

تعرف هذه المقبرة على الخريطة الطبوغرافية للوادى وفى اللوحات الأخرى باسم المقبرة الشرقية الخامسة. وكل عناصرها مجتمعة تثير الفضول وتجذب نظر الزوار للوهلة الأولى. و ذلك من حيث سهولة الوصول إليها وعدد حجراتها ومساحتها الكبيرة وتنوع الموضوعات المرسومة على جدرانها واحتفاظها بألوانها كما هى.

والمعمارى ـ الذى قام بتشييد هذه المقبرة ـ أنجز عملاً فريداً؛ فمادة الصخور فى هذا الموقع أجبرته على الاتجاه نحو اليمين وعمل وصلة بدأ العمل من عندها مرة أخرى، بحيث تم إنجازه فى مسار يوازى الموقع الأول وحتى آخر الدهليز.

وتتكون المقبرة من سلسلة طويلة من الأروقة ومن قاعات منفصلة عن بعضها البعض بحواجز سميكة تتكون من مواد الصخور التى تم تقطيعها فى مكانها على شكل جدران. وتم حفر الأبواب وسط هذه الجدران التى تصطف كلها فى انتظام باستثناء باب واحد نتيجة الصعوبة التى سبق وذكرتها. وفتحات هذه الأبواب متساوية الأبعاد وتم تقطيع وتزيين سكافها بدقة وجمال .

ولا تستوى كل أجزاء المقبرة، فنهاية الدهاليز تم نحتها على هيئة منحنى منحدر ومتصل بالمقبرة أما سطحها فهو غير مستوى. فهناك قاعة فى الوسط تحت الأرض أكثر عمقاً من غيرها وهى على شكل حفرة. ويبدو أن تصميمها تم على هذا الطراز لكى تفصل بين القاعات الأمامية والخلفية التى أراد المنفذون بناءها بمنأى عن أنظار العامة. وقد يتعرض الزائر لإصابات خطيرة إذا ما تقدم فى غير حذر ووقع فى هذه القاعة. وفى أعلاها يستعيد الرواق مساره المنحنى وعلى الارتفاع السابق نفسه ويستمر حتى نهاية الدهليز .

وتتميز قاعة الدفن باتساعها و بسقفها المنحوت على هيئة مقبية يحمله ثمانية دعامات. وفى المدخل يوجد تابوت حجرى عبارة عن حوض كبير مستطيل، من الجرانيت الوردى الصوانى ومزخرف من الداخل والخارج بأشكال و كتابات هيروغليفية. ارتفاعه فى طول الإنسان والواقف بداخله لا يكاد يرى

الواقف بخارجه، والطرق عليه يجعله يدوى برنين مماثل للناقوس تردد المقبرة صداه الحزن. واختفى غطاء هذا التابوت ولم يتبق منه سوى جزء بسيط. ويمكننا أن نتخيل تصميمه وفقاً لغطاء موجود بالمقبرة الثانية فى الجهة الغربية[1]، فهو مصنوع من مادة الحوض نفسها ومحفور فى الداخل ومقطع بحيث تغطى جوانبه التابوت بصورة محكمة ؛ جزؤه الأعلى مزخرف بشكل يشبه المومياء ومنحوت بطريقة تجعله يبدو كأنه يبرز للخارج حتى يكاد الزائر يعتقد أنه منفصل عن الحوض. وهذا الغطاء مصنوع من كتلة هائلة يصعب تحريكها زيادة فى التأكد من أن الموتى لن يتم ازعاجهم فى مثواهم الأخير. ولقد لاحظنا أن قدماء المصريين اهتموا كثيرًا بحفظ جثثهم، والدليل الواضح على ذلك هو مقبرة القيثارات. فلكى يصل المرء إلى قاعة التابوت الحجرى، عليه أن يعبر عشرة أبواب مغلقة بمصاريع ترتكز على محور فولاذى يعلوها الصدأ الأخضرالذى يغطى هذه المحاور. غير أن كل هذه الاستحكامات كانت عديمة الجدوى. فلقد اختفت ستة توابيت تماماً من داخل اثنى عشر دهليزاً والتوابيت المتبقية تم تدميرها أو نهبها. وربما يكون الجشع قد دفع البعض إلى الاعتقاد بأن هذه التوابيت المصنوعة بإتقان والمزخرفة والمغلقة بإحكام داخل مقبرة بمثل هذا السمك من الصخور تحوى كنوز دفينه. وربما يرجع هذا التدمير إلى الفضول الذى أصاب البعض الآخر؛ لكى يفتحها ويكتشف الأسرار الخفية لهذه الفلسفة المصرية القديمة التى تتباهى بها جميع العصور .

والمقارنة بين مساحة التوابيت الحجرية وبين باب مدخل الوادى توحى بأفكار أخرى جديدة وتنم عن نموذج آخر للذوق الذى تمتع به المصريون فى تنفيذ الأعمال الصعبة. فالباب ليس بالعرض الكافى الذى يسمح بمرور التابوت، بحيث تم رفع هذه الكتلة الحجرية الكبيرة إلى أعلى التل وإنزالها إلى الوادى بطول جوانبه.

---

(١) اللوحة ٩٧ ، الأشكال ١٠ - ١١ - ١٢ ، المجلد ٢ .

وقاعة الدفن تحتوى كل زاوية منها على باب يؤدى إلى غرفة صغيرة وجدنا بها العديد من المومياوات، هذه القاعات الأربع تم تخصيصها بالقطع لرفات العائلة الملكية ولموظفيهم المخلصين. ولا تنتهى المقبرة بحجرة الدفن، ولكنها تمتد بعدها فى ممر طوله أكثر من عشرين متراً، وبدايته ضيقة للغاية ثم يأخذ بعد ذلك فى الاتساع وينقسم إلى غرف عدة يبدو أنها خصصت للغرض نفسه الذى شيدت من أجله الغرف الأربع السابقة.

وطراز حجرة الدفن الكبيرة يثير الهلع. فكل محيطها مغطى بأفريز من الرسومات تمثل مجموعة من الرجال بعضهم لونه أحمر وبعضهم الآخر لونه أزرق وكلهم مقطوعو الرؤوس. وفى أعلاهم نجد الجلادين المدججين بالسلاح ولتنفيذ عملية الإعدام. والمحكوم عليهم مقيدون فى أوضاع شديدة القسوة والدماء تنزف من كل جزء منهم[1] والثعابين حولهم فى كل مكان لتضيف مزيداً من الرعب والتقزز على هذه المناظر. وهناك أيضاً مجموعة أخرى من الأشخاص بعضهم له أذرع طويلة للغاية مرفوعة لأعلى ويحمل فى كل يد رجلاً وفوق رأسه امرأة واقفة[2]. ما مغزى هذه اللوحات الملحمية؟ ألم يكن هذا بقايا من العصور البربرية التى كانت تمجد فيها جنازات الملوك بذبح العبيد أمام مقابرهم؟

وعندما نتجول على ضوء الشموع الخافتة بين هذه الصفوف الطويلة من القاعات الفسيحة والمظلمة، يصيبنا نوعاً من الدهشة الدينية. فهناك كمية وفيرة من التوابيت المزخرفة والأبواب المغلقة والجدران والأسقف والدعائم وفى كل خطوة نكتشف الجديد والغريب. ولا يسعنا سوى التفكير فى الوقت الذى استغرقه كل هذا النقش الذى ظل باقياً بعد مرور آلاف عدة من السنين. وتتضاعف دهشتنا عندما نرى هذه التوابيت ترتكز على قواعد هشة مصنوعة من الجبس. فالوضع هنا يختلف عن المقبرة الأولى، حيث تم حفر كل الزخارف ونحتها على الصخر الحى. وهذا الجزء من سلسلة الجبال الليبية يتكون من مادة

---

(١) اللوحة ٥ ، الشكل ١٠ واللوحة ٨٦ الأشكال ٧ ، ٨ ، ١٠ ، الجزء ٢ .

(٢) اللوحة ٨٦ ، الشكل ٦ ، المجلد ٢ .

جيرية رقيقة ومتعددة الطبقات. وهى تبدو وكأنها مجموعة من الشرائح المتراصة أفقياً بعضها فوق البعض أكثر منها كتلة ملتحمة. وإذا ما قطعنا هذه المادة رأسياً فسوف نجد أن سطحها لا يصلح لعمل نقوش بارزة وهذا هو السبب الذى دفع الرسامين والنقاشين إلى طلاء داخل المقبرة قبل إنجاز أعمالهم. وبالرغم من هذا فإن الألوان والأشكال البارزة تحتفظ ببريقها ورونقها الذى لا تضاهيه أى من الأعمال الحديثة عندنا فى أوروبا لا من حيث النقاء ولا من حيث حيوية الألوان. غير أن هذه الاستمرارية لا تنم عن فن ما ولكنها ترجع إلى استقرار درجات الحرارة وجفاف الغلاف الهوائى وجمال المناخ الذى لا يتعرض، إلا نادراً لسقوط الأمطار. أضف إلى ذلك أن ضوء الشمس ـ هذا العامل المدمر للألوان ـ لا يتسرب قط إلى هذه التجويفات العميقة .

وهناك لوحتان رمزيتان فى مدخل المقبرة تتميزان بجمال ألوانهما وتزينان فتحة الباب الأول من اليمين واليسار. ونستطيع أن نتعرف على تأثيرهما الرائع من النسخة الموجودة فى اللوحات[1] .

وبعد دخول المقبرة يستطيع الزائر أن يجد فى الحائط الأيمن للممر الأول أربعة أبواب قصيرة الارتفاع ومثلها فى الحائط الأيسر، هذه الأبواب الثمانية تؤدى إلى رواق جدير بإثارة الفضول؛ فهو يكتظ بالرسومات المشوقة التى تمثل عازفى القيثارة. وكان بروس الرحالة هو أول من تحدث عنهم ورسمهم بطريقة محرفة إذ ألبسهم ملابس الإغريق. وهذا المشهد موجود فى الرواق الثالث على اليسار .

ويمثل عازفا القيثارة جزءاً مهماً من مشهد دينى أكبر مساحة اضطررنا إلى تقسيمه لأجزاء عدة نظرًا لحجم اللوحات[2]. ولكى نعيد تكوين مناظر هذا المشهد، علينا إدراك أن إلهى اللوحة رقم ٩٠ يشغلان مساحة نهاية الرواق بأكملها. أما العازفان، فهما على الحوائط الجانبية: العازف ذو الرداء الأسود

---

(١) اللوحة ٨٧ ـ الشكل ٧ ـ المجلد الثانى .

(٢) انظر الشكل ١ ، اللوحة ٩٠ والشكلين ١ و ٢ اللوحة ٩١ ، المجلد ٢ .

على اليسار ويوجه أغانيه ليس فحسب إلى الإله الجالس أمامه على الحائط نفسه، ولكن أيضاً إلى الإله ذى رأس الصقر على الحائط الخلفى. والعازف ذو الرداء الأبيض مرسوم على الحائط الأيمن الجانبى ويواجه أيضاً إلهين. والنقش يبرز بوضوح العازفين بألوانهم الزاهية وآلاتهم الموسيقية وبقية أجزاء المشهد.

وهذا المشهد إن دل على شئ فهو يدل على تقدم فن الموسيقى، فإحدى القيثارتين بها ما لا يقل عن واحد وعشرين وتراً. ويجلس العازفان بكل ارتياح وأيديهم تعزف على الأوتار بالطريقة نفسها التى يعزف بها الموسيقيون فى الوقت الحاضر. والقيثارتان مزينتان بذوق رفيع لا يتوافر لدى أى من صناعنا المهرة الحاليين. إلا أن هذه الآلات انتشرت انتشاراً واسعاً هذه الأيام وتعددت المحاولات لتزيينها وإتقان صناعتها. والمشهد المرسوم يدل على أن القيثارات القديمة كانت تفتقر إلى الدواسات التى تشكل جزءاً مهماً من القيثارة الحديثة ومن تطور أدائها الموسيقى .

وبدراستنا للمشهد العام للعازفين، ندرك على الفور أنه مشهد القرابين المهداة للآلهة الأربعة الجالسين أمام الموسيقيين وكل إله له هيكله الخاص الذى يتلقى عليه القرابين. ومساحة الهيكلين فى مؤخرة اللوحة أكبر من غيرهما، لأن عدد القرابين التى تقدم عليهما وفير؛ حيث إنهما يتبعان الإلهين الأساسيين. وتضع هذه الشعارات هذين الإلهين فى درجة أرقى من غيرهما، حقيقة أن اللوحة تشمل إلهين آخرين، ولكنهما فى مرتبة أقل، إذ يجلسان بين القرابين والإلهين الأساسين. وترمز رسوم الحيوانات والفاكهة التى تغطى الهيكل والكتابة الهيروغليفية وكذلك الثلاث البلطات على رأس العمود خلف العازف ذى الرداء الأسود إلى شعار أضحية ما. ويبدو أن الصلوات التى يرتلها العازفان مدونة على العمود القائم أعلى الرؤوس وتتوج قواعد القيثارتين. وإذا ما كان متاحاً لى تفسير المشهد فإننى أرى العازف ذو الرداء الأسود يطلب من الإلهة فيضاناً خيراً لنهر النيل وحصاداً وفيراً. والخطوط المتعرجة التى تمثل المياة تتكرر ثلاث مرات فى صلاته. ونرى كذلك المنجل الذى يرمز إلى الحصاد كما أوضحت ذلك فى

دراســـة عن الكاب[1]. ويد يمنى بأصابعها الممتدة ترمز إلى الوفرة وفقاً لرأى ديودور الصقلى. والإله الصغير ـ الذى يجلس أمام العازف ـ تبدو على ملامحه تلبية النداء والذى دفعنى إلى هذا الاعتقاد هو الكتابة الهيروغليفية التى تملأ العمود القائم بجانب هذا الإله. وفى الجزء العلوى، أعلى رمز الحياة، هناك آنية محمولة على بعض السيقان يبدو أن حاملها ذهب ليأتى بالماء المطلوب. وفى أسفل العمود هناك قرصان يرمزان للبيض. وهذا المنظر الذى يتكرر كثيرا يجعلنى أعتقد أنه يرمز إلى الخصوبة. والجزء الخاص من المشهد بجانب العازف ذو الرداء الأبيض لا يدل على تفسيرات واضحة. ولكننى أكتفى بالقول إن هناك علامة الحياة ضمن الكتابة الهيروغليفية بجانب الإله الكبير فى مؤخرة اللوحة على اليمين. وهذا الإله له شعارات حورس العادية نفسها .

والأثر الذى تتركه لوحة العازفين ممتع للغاية؛ فعندما نشاهدها تتولد لدينا أحاسيس مختلطة من الدهشة والعذوبة ونرغب فى رؤيتها مرة أخرى. فهى يكتظة بالمشاهد البهيجة والمألوفة التى تجعلك تنسى الجو الصارم الذى يخيم على هذه الأماكن المظلمة التى هبطنا إليها، وتترك لدى الزائر انطباعات دائمة. والأهمية التى تبرزها اللوحة المذكورة دفعتنى لكى أطلق اسما على المقبرة التى تزينها، آلا و هو «مقبرة القيثارات» .

وإذا ما دخلنا غرفة مواجهة لغرفة القيثارات[2]، نجد الرسوم التى تجمع ما بين الأثاث والأدوات المنزلية ونشعر بالألفة مع قدماء المصريين. فلقد تعرفنا على عادتهم و نمط معيشتهم داخل منازلهم، وأول ما يلفت الأنظار عند دخول الرواق هو مجموعة من الأوانى تتميز بالنقاء والذوق الرفيع ونضارة الألوان التى تجذب الأنظار بعضها لايزال يستخدم فى مصر حتى الآن و هو المعروف «بالقله»[3]، ولقد عرضت رسم لها فى البحث الخاص عن مقابر الكاب. فبعد أن شرحت

---

(١) انظر دراسات العصور القديمة.

(٢) هذا الرواق محدد بالموقع K ، اللوحة ٧٨ ـ الشكل ٥ ـ المجلد ٢ .

(٣) اللوحة ٨٧ ، الشكل ١ المجلد ٢.

خصـائص التبريد التى تتمتع بها «القلل» أثبت أن قدماء المصريين استخدموها وأدخلوا عليها بعض التحسينات فى صنعها، ولم تعد تستخدم اليوم[1]. فـهناك إطار أسود اللون على فوهتها والطبقات الغنية فى مصر لاتزال حتى الآن تضع هذا الإطار بعد خلطه بقليل من المسك حتى تغطى رائحته على رائحة الصلصال المصنوع منها الأوانى التى لا يتم حرقها إلا قليلاً وعلى مذاق طمى نهر النيل .

وفى اللوحة ٨٩، نجد فى الغرفة نفسها بعض الأسرة والمقاعد المريحة والعروش الملكية، ويلفت نظرنا هنا الأشكال الأنيقه والزخارف الغنية التى تحقق راحة الجالس. والمنظران الأولان عبارة عن وصف لعرش سليمان الموصوف فى «تاريخ الملوك»[2] .

وكما هو واضح من الوصف. فإن الألوان البيضاء والصفراء تدل على أن عرش سليمان كان مصنوعاً من العاج والذهب الخال. وتضيف التوراة أن هذا العرش كان يرتكز على منصة ذات ست درجات ويوجد أسدين على يمين ويسار كل درجة بحيث لا تصل إلى العرش إلا بعد المرور بين صفين من الأسود. ويذكرنا هذا بطريق أبى الهول التى شاهدناها بين أطلال طيبة.

ولا يدهشنا هذا التقارب بين عرش سليمان وأثاث قدماء المصريين. فالتجارة الرائجة فى عهد سليمان وارتباطه بفرعون فلسطين الذى تزوج من إحدى بناته شجعت على إقامة علاقات دائمة بين البلدين. فكانت مصر هى القوى المزدهرة فى هذا الجزء من العالم وكانت تتفوق على الأمم الأخرى فى المجد والقوة والثراء، مما حث جيرانها على تقليد عظمتها .

وأشكال الأشخاص المكبلين المرسومة على أطر[3] العرش الثانى والثالث، تعبر عن ملوك محاربين عظماء أحرزوا انتصارات حربية على أعداء مصر. وهناك

---

(١) دراسات العصور القديمة.

(٢) «الجزء الكائن خلف العرش دائرى الشكل والمقعد له مسندان وبجانبهما تمثالان لأسدين». (الملوك ١ - ٣ ، الفصل ١٠ ـ بيت الشعر ١٩٠. الكتاب المقدس لفوتابل ـ (باريس ١٧٢٩) استشهاد سانكتس باجنينى الذى ذكرته الآن هو أكثر دقة من نص فولجات ويقدم وصفاً أكثر وضوحاً.

(٣) لوحة ٨٩ ـ الشكل ٦ ـ المجلد ٢.

رسمان مماثلان ولكنهما أكثر إذلالاً للأعداء. فإحدى النقوش البارزة لمنونيوم توضح أحد الأبطال المصريين جالساً ويضع قدميه على مسند ويطأ بهما أعداءه المهزومين. مما يفسر لنا إحدى عبارات الكتاب المقدس: «سوف أجعل من أعدائك مرقاة لقدميك»[١] .

والشخصيات الملكية التى أطلق بعضهم لحيته ترتدى أثواباً طويلة تشبه الدثار؛ أكمامها تتدلى من على أكتافهم و حتى آخر أذرعهم. وهذه الأثواب تماثل ما نجده فى بعض النقوش البارزة فى الكرنك التى تعبر عن عرض لمجموعة من الأسرى[٢]. و ذا ما حاولنا أن نكشف هوية هؤلاء الأسرى، فسوف نجد الكثير مما يشوقنا عن تاريخ قدماء المصريين .

والزخرفة البارزة لبريسبوليس التى عرضها كل من شاردان وكورناى لوبران فى أعمالهما يمكنها أن تلقى الضوء على منظر هؤلاء الأشخاص، فالعديد منهم يرتدى الأثواب التى نفسها كان يرتديها أولئك الأسرى. وفى لوحات طيبة يرمز هذا الزى إلى الذل و الخضوع : أما فى بريزوبوليس، على العكس من ذلك، فإنه يرمز إلى الشخصيات الهامة مثل العسكريين الذين يحملون فى هذه اللوحات شتى أنواع الأسلحة والشخصيات الرسمية المسؤولة عن إرشاد الأجانب فى الإحتفالات وكذلك الأشخاص الأقوياء الذين يقهرون الحيوانات المتوحشة. وفى زخرف آخر نرى ملكا جالسا على عرشه يعقد اجتماعاً ومن وراءه أحد رجال الجيش يرتدى نفس الثوب. أما الشخص المدعو، فهو يرتدى زياً خاصاً. ووفقا لكل هذه الملابسات نستطيع أن نؤكد أن هذا الثوب كان يرتديه الشعب الذى قام بتشييد بريسوبوليس، إذ كيف نفترض ـ من خلال هذا النقش الأثرى ـ أن الشعب منح المهام السامية للأجانب و خص لنفسه المهام الدونية؟ وكأى شخص محب لوطنه، أرفض تصديق هذا الازدراء. وهناك أيضاً بعض الشك يوضحه عملان آخران نرى فيهما رجلاً واقفاً فى هيئة دينية أمام هيكل فوقه نار مشتعلة[٣].

---

(١) كان يؤلم أعداءك عند موضع القدمين.

(٢) لوحة ٣٣ الشكل ٢ ـ المجلد ٣ .

(٣) رحلة شاردان ـ اللوحتين ٦٧ و ٦٨ .

و هذا المشهد يعبر بالقطع عن أحد عبدة الشمس أى عن شخص فارسى. غير أن هذا الشخص يرتدى الثوب نفسه ويتكئ على أحد الأقواس ولقد اشتهر الفرس فى الماضى بمهارتهم فى استعمال القوس فى الحروب. وربما أراد الرسام المصرى إبراز الأصل الفارسى لهؤلاء الأسرى بصورة أوضح، فعمد إلى رسم القوس إلى جانبهم فى الأطر على المرقات. وتثبت هذه الرسومات ـ من وجهة نظرى ـ أنه حتى فى العصر الذى حفر فيه المصريون مقبرة القيثارات وبنوا فيه معبد الكرنك كانت هناك حروب بينهم وبين أهل ميديس ، أولئك القوم الذين لا نعرف عن أخبارهم شيئا سوى أن الفرس اقتبسوا منهم زيهم[1]. تلك الحروب، ربما كانت تهدف إلى الاستيلاء على سوريا التى استهواها هى الأخرى الجشع مثلهم بحكم موقعها بين القوتين. والمشهد عن مسرح الحرب ـ المرسوم فى النقوش البارزة للكرنك[2] ـ يدعم هذه الفكرة. فالعمليات الحربية دارت فى بلد يتميز بالغابات والجبال المغطاة بالأشجار وهذا لا يتلائم مع طبيعة مصر ولكن مع بلاد سوريا.

ولنتخيل الحنق الذى أصاب قمبيز عندما رأى على الآثار المصرية ـ تلك الأمة التى أخضعها واحتقرها ـ هذا الكم الهائل من اللوحات التى تظهر قوماً يرتدون زياً مماثلاً لزيه وفى أوضاع كلها رعب وعبودية وإذلال . كم هو الهلع الذى أصاب هذا الأمير الثائر والمهووس بكبريائه، فأمر بهدم هذه الآثار! وبالرغم من أنه لم يستطع تنفيذ هذا الأمر الأخرق تنفيذاً كلياً، إلا أن الجزء الذى دمره يتعدى بكثير ما أتلفه الدهر فى آلاف السنين. والبعض يرجع هذا الدمار الذى ألحقه قمبيز بالآثار المصرية إلى التعصب الدينى، ولكن هذا التعصب لم يكن قط من شيم الشعوب القديمة. لهذا، فالسبب الذى أوردته أقرب إلى التصديق .

وفيما يتعلق بالمعارك البحرية التى نشاهدها على العديد من الزخارف البارزة لطيبة، فأنا أعتقد أنها كانت ضد الفينيقيين. فبعد أن ثارت الخلافات بين أمراء النيل والفرات، كان من الصعب على فينيقيا ـ التى كانت تقع بين القوتين– أن

---

(١) هيرودوت ، التاريخ الكتاب ٢، المقطع ١٣٥ .

(٢) اللوحة ٤٠ ـ الشكلان ٥ و ٦ ـ المجلد ٣ .

تحتفظ بحيادها. فكانت الظروف فى بعض الأحيان تدفع هذا الشعب البحار لمساندة المصريين، غير أننا نعلم أن مصلحته الدائمة كانت تجبره فى نهاية الأمر على الرجوع إلى الفرس، لأن توسعاتهم لم تهدد استقلاله، ولأن موقعهم الجغرافى كان يجعلهم أقل رغبة فى انتزاع السيطرة البحرية منه. والتاريخ يحدثنا كثيراً عن التحالفات بين الفينيقيين والفرس وعندما . عزم قمبيز على غزو مصر - وفقاً لهيرودوت - كان الأسطول الفينيقى يشكل الجزء الأكبر من قواته البحرية، وهذا التحالف بين القوى للقضاء على السيادة المصرية يدفعنا للاعتقاد بوجود علاقات قديمة بين صور و بابل .

والأروقة الأخرى أكثر إثارة للاهتمام فهناك تشكيلة متنوعة من الأسلحة الهجومية و الدفاعية[١] وبعض المناظر الزراعية التى لم أصفها لكى لا أكرر نفسى، فهى تحتوى على المشاهد نفسها التى سبق وشرحتها فى بحثى عن مقابر الكاب. وهذه الأروقة الثمانية لا تشكل الجزء الأعظم من مقبر القيثارات ولكنها الجزء الأكثر حفاظاً على كيانه. فعندما ندخله تبهرنا نضارة الألوان وتعدد الموضوعات المثيرة والشائقة التى تقع عليها أنظارنا .

وكل شئ داخل مقبرة القيثارات ينم عن روعة الملابس عند قدماء المصريين، فهناك تنوع كبير فى الأقمشة والحلى والتطريز الذى يغلب عليه اللون الأصفر اللامع وكأنه تقليد للذهب. وتنوعت كذلك الأزياء التى نتعرف عليها فى الممر الأول على اليسار وعلى مسافة قصيرة من المدخل[٢] ، وفى إحدى القاعات التى يرتكز فيها السقف على أربعة أعمدة، وهى القاعة التى تلى قاعة الأضرحة من حيث الأهمية[٣].

---

(١) تم عرض هذه المجموعة فى اللوحة ٨٨ - المجلد ٢ .

(٢) اللوحة ٨٥ ، الأشكال ٢-٣-٥ - المجلد ٢ . وهى موجودة عند النقطة P ، الشكل ٦ ، اللوحة ٧٨ المجلد ٢.

(٣) اللوحة ٨٦ ، الأشكال ٢-٣-٤ . وهى موجودة فى القاعة f - الشكل ٦ - اللوحة ٧٨ - المجلد ٢ .

مقبرة التناسخ

وتعرف فى اللوحات باسم المقبرة الغربية الخامسة، وهى المقبرة الوحيدة فى الوادى التى نجد فيها حجرتين للدفن شبيهتين بالقاعة الأساسية لمقبرة القيثارات من حيث السقف الأسطوانى المرتكز على ثمانية أعمدة. وأولى هذه القاعات تقع فى وسط المقبرة وهى أقل مساحة من قاعة المؤخرة وأرضها تهبط قليلا عن أرض المقبرة، وسطحها مائل فى انحدار وعر. وهناك على الجانب الآخر انحدار مماثل و لكنه يسهل الخروج لأولئك الذين يريدون الذهاب لنهاية المقبرة. وهناك ركيزة مزخرفة تقوم عليها قواعد الأعمدة الثمانية فى كل جهات القاعة. وهناك مساحة فضاء بين الدعائم الثمانية والحائط بحيث نستطيع السير على الركيزة المزخرفة وكأننا نسير فى شرفة. والأفريز المصرى الذى يزين هذه الركيزة يعطى للزائر انطباعاً سائغاً فقد تم تصميمه تصميماً عبقرياً لكى يصل بين الأجزاء الأخرى فى القاعة .

وحجرة الدفن الخلفية تتعدى فى مساحتها مقبرة القيثارات، إذا ما أخذنا فى اعتبارنا المساحات الأفقيه فحسب؛ لأنها من حيث الارتفاع أقل ارتفاعاً. والممر الذى يربط بين أجزاء مقبرة التناسخ ضيق وطويل ويمتد بخط مستقيم عند المدخل و حتى نهايتها. و يقسم كل القاعات إلى جزئين متساويين تماماً، فيضفى على المنظر العام رونقاً خاصاً. غير أن مقبرة القيثارات لها تأثير أقوى على النفس من حيث عظمة تقسيماتها المهيبة .

وتتميز رسوم مقبرة التناسخ بذوقها الرفيع و تصميمها الدقيق من حيث الأرائك ذات المساند الممتدة[١]. والزخارف النادرة التى تجعل من رأس الأسد وأقدامه رأس الأريكة وأرجلها. وهذه الزخارف تضفى جواً من البهجة على هذا النوع من الأثاث. ويظهر هذان الأسدان[٢] أيضاً على أفريز القاعة وسقفها وفى تصميمات بعض أنواع أخرى من الأثاث. وهو شكل من أشكال الزخرفة لم نر مثيلاً له من قبل .

---

(١) الشكل ٣ ـ اللوحة ٨٤ ـ المجلد ٢ .

(٢) الشكل ٢ ـ اللوحة ٨٤ ـ المجلد ٢ .

وعند مدخل المقبرة توجد لوحة تعبر عن معتقد التناسخ(١). وهى عبارة عن إله يجلس على عرش فوق منصة ويزن أعمال الإنسان بميزان. وهناك تسعة أفراد يصعدون درجات المنصة بعد اجتياز هذا الاختبار ليتقدموا للمحاكمة الرهيبة. وها هو الملك ينطق بالحكم ضد أحد الرجال الأشرار معلناً إعدامه ثم إعادته للحياة فى صورة حيوان قذر. وها هو ذا جحوتى، قابض الأرواح يتصدر تنفيذ الحكم. وكلمات هذا الإله تظهر فى شكل حيوانات من فصيلة القرود(٢). وتم وضع المحكوم عليه فى قارب يعود به إلى رحلة الحياة الأرضية، ولكن فى اتجاه مضاد للتسعة أفراد المفترض إنهاء حياتهم كذلك. ولقد أوضح السيد جومار فى بحثه عن المقابر كل تلك الأدلة التى تبرز هذا التفسير. ولن أكرر ما قاله هنا(٣) .

وهناك لوحة أخرى للمقبرة نفسها. وعلى الرغم من أنها لا تعطى تفسيراً مقبولاً لعقيدة التناسخ، فإنها تلقى بعض الضوء على صورتها المجازية. فهناك ناحية اليمين، يد هائلة لقوة غير مرئية تجذب الجزء الأسفل لجسم إنسان على هيئة مومياء. وهناك عين فوق المتوفى تذرف الدمع(٤). وفى أعلى اللوحة، يوجد قارب يجره سبعة صقور لها وجه إنسان و يتبعه قارب آخر على وشك السقوط فى منطقة أسفل من الأولى. وهناك شخص مألوف إلى حد ما يمسك بالقارب كما لو أنه يريد حفظ توازنه. وعلى اليسار نلاحظ القارب نفسه بعد أن قطع المسافة السفلية يصعد من جديد إلى الارتفاع نفسه الذى هبط منه ويحاول شخص آخر يرتدى مثل ثوب الشخص الأول أن يمد له يد المساعدة للصعود مرة أخرى .

هذه الشعارات المتتابعة تعبر عن حتمية الموت والألم الذى يصيب الإنسان بعد حالة الوفاة وهبوط الأرواح إلى الظلمات لتستقر فيها والعودة مرة أخرى إلى المناطق العلوية.

---

(١) الشكل ١ ، اللوحة ٨٣ ـ المجلد ٢ .

(٢) القردوحيات هى رمز جحوتى.

(٣) انظر وصف المقابر ـ القسم العاشر ، ص ٣٧ .

(٤) الشكل ، اللوحة ٨٤ ـ المجلد ٢ .

وهناك عدد من الملابسات الأخرى التى تؤيد هذه الفكرة . فدفة المركب عبارة عن مجدافين وهو شعار المراكب الرمزية الغامضة[1] كما نرى الجعران رمز الحياة والصقر ذا وجه الإنسان و رمز الروح داخل القاربين : الهابط إلى المناطق السفلية والصاعد إلى المناطق العلوية. وفى وسط اللوحة نجد ذراعين طويلين مرفوعين لأعلى وأكفهما مفتوحة، وفى أعلاهما قرص لم يكتمل رسمه ولكننا نتعرف عليه لو ألقينا نظرة على الشكل ٦ للوحة ٨٦ ونحن نعتقد أن هذا القرص يمثل انتفاخ الجعران الذى يحتفظ ببيضه بداخله. وبالتالى، فهو يرمز إلى التكاثر وهذان الذراعان الطويلان يعبران عن القوى العلوية القادرة على سلب الفريسة من الموت .

وقبل أن نختم حديثنا عن هذه اللوحة، نود الاشارة إلى أنها تعتبر إحدى الوسائل التى تساعدنا على تفسير الرموز الهيروغليفية، فمن الواضح أن العين المتمثلة فى ثلاثة خطوط رأسية تسقط من الجفن السفلى هى حرف هيروغليفى يرمز إلى الدموع المصاحبة للألم .

وأعتقد أننى تمكنت من تفسير هذه اللوحة، وكذلك اللوحة السابقة التى تعبر عن رحيل الروح وتقمصها فى حياة أخرى، وأشكال أخرى، ولهذا، فلقد أطلقت على هذه المقبرة اسم المقبرة التناسخ .

المقبرة الفلكية

توجد فتحة هذه المقبرة داخل تجويف صغير نجده مباشرة على يمين مدخل الوادى وتعرف فى اللوحات باسم «المقبرة الغربية الأولى». وهى مشوقة للغاية رغم صغر مساحتها. والتابوت الحجرى بداخله عبارة عن قطعة محفورة فى الصخر، غطاؤها على شكل حوض فتحته لأسفل والتابوت ليس فى ثراء وإتقان سابقيه ويبدو أنه ينتمى إلى عصر أقدم منهما. والمقبرة تعتبر من أقدم المقابر

---

(١) انظر المسقط الأفقى والمنظر الجانبى لهذه المقبرة ، الشكلين ١٣ - ١٥٤ اللوحة ٧٩ ، المجلد ٢.

الوادى القديم. ولقد تم نهب المقبرة وسرقة المومياء بكل مقتنياتها بعد كسر سطح الحوض. ومن السهل علينا اكتشاف أن هذه السرقة متعمدة بعد رؤية الغطاء المكسور.

والسقف فى أعلى التابوت مقبى الشكل ومتدرج الألوان فيترك فى النفس أثراً مبهجاً؛ نهايته زرقاء مرصعة بالنجوم، والأشكال المزخرفة عليه كلها باللون الأصفر أو الذهبى. ويذكرنا هذا التكوين، بصفة عامة، بالطلاء المعروف بالأتروري. ولهذه اللوحة أهمية خاصة، فالسماء المرصعة بالنجوم ترتبط بعلم الفلك، و هذا ما تؤكده المناظر الوسطى لجانبى اللوحة[1]، فالجانب السفلى عليه أربع صور لبروج فلكية، ألا وهى الثور والأسد والعقرب والدلو، يفرق بينهم ثلاث علامات؛ أى أنهم يقسمون الدائرة إلى أربعة أجزاء متساوية. فإذا افترضنا أن أحد البروج ـ الثور مثلاً ـ يقع على خط استوائى، فإن العقرب المقابل له فى قطر الدائرة يصبح على الجانب الآخر فى حين أن الأسد والدلو يقعان على الخط المدارى. وفى الجانب العلوى نجد كلاً من الأسد والثور والدلو مجتمعين فى منظر واحد على شكل إناء ينتهى برأس ثور .

ويعتقد السيد جومار ـ الذى قام بدراسة هذه اللوحة دراسة متعمقة ـ أنها توضح مواقع خطوط الاستواء والمدارات فى العهد الذى تم فيه حفر المقبرة. والثور هو أكثر المناظر وضوحاً فى المشهد الذى يحتل وسط اللوحة السفلية فقد وضع على أحد الأشكال الشبيهة بكفه الميزان مما يدل على توازن الليل والنهار. ونستخلص من ذلك أن هذا الرسم يرجع إلى العصر الذى كان فيه برج الثور يضم كل من فصلى الربيع والخريف. فإذا ما افترضنا أن هذا الفصل هو فصل الخريف، فسوف نقدر عمر هذا الأثر من عام ١٧٠١٢إلى ١٤٦٤١ قبل الميلاد. ومن غير المعقول تقبل وجود فكرة أثر فى مثل هذا الزمن المتقدم. وإذا ما سلمنا بأن هذا الرسم يمثل فصل الربيع، فسوف نقترب من عمر هذا الأثر الذى قد لا يتعدى ٣٥٢٠ عاما. أى إنه يرجع إلى ما قبل القرن السابع عشر قبل الميلاد.

---

(١) انظر اللوحة ٨٢ ـ المجلد ٢، والجزء الخاص بشرح اللوحات .

وحقيقى أن الزمن الأساسى الذى يقطع فيه خط المدار مسار مجموعة الثور يتعدى العشرين قرناً فلايزال الشك قائماً. وكل ما نستطيع نستخلصه هو أن هذا الأثر تم إنجازه فيما بين القرن الخامس عشر والسابع عشر قبل الميلاد. والشعارات الأخرى المتعلقة بهذا الجزء من المشهد تجعلنا نعتقد بأنه يتعلق بالربيع. فعندما يكون فصل الربيع فى مجموعة الثور، يصبح الصيف فى مجموعة الأسد، وهذا ما ترمز اليه الشعارات المجتمعة فى وسط الجانب السفلى للوحة. ولقد أوضح السيد جومار كل هذه الأفكار التى يمكن التعرف عليها من خلال ملاحظاته التى نجدها فى نهاية هذا العمل(١) .

موضوعات متنوعة

وقبل أن أختتم حديثى، سوف أتوقف قليلاً عند بعض الموضوعات المتنوعة والمنقولة من مختلف المقابر. بعضها رمزى والبعض الآخر يعبر عن أشياء مألوفة ولكن ذات أهمية، فهناك تشكيلة(٢) من الأوانى تعبر عن ثلاثة عشر نمطاً تختلف كلها ـ باستثناء ثلاثة منها ـ عن كل ما سبق و أوردناه من مقبرة القيثارات. ولا يسعنا إلا أن نتعجب من التنوع الشديد فى الأشكال الرائعة التى أعطاها قدماء المصريين لهذه الأوانى(٣) .

والمشهد الجدير بالذكر هو لامرأة بجناحين نظراً لدقة التفاصيل التى تناولت هذا المشهد. فهو للربة إيزيس التى نتعرف عليها من خلال القرص الموضوع فوق رأسها بين قرنى ثور. وهناك كذلك مشهد لأحد محنطى الأموات على وشك إنهاء عمله. وهو مشهد مثير للفضول، ولكنه لا يضيف الكثير من المعلومات التى عرفناها عن فن التحنيط. وأخيراً، هناك ثلاثة تكوينات نادرة يهمنى عرضها

---

(١) انظر دراسات العصور القديمة.
(٢) اللوحة ٩٢، المجلد ٢.
(٣) الشكل ٢ ، اللوحة ٩٢، المجلد ٢ .

للقــارئ[١] ولا نستطيع تجاهلها إذا ما تحدثنا عن فكر قدماء المصريين. وهى تتعلق بالمجون والجنس. وعلينا أن نتذكر أن هيرودوت ـ وهو شاهد عيان ـ قال إن قدماء المصريين كانوا يطوفون بكل تبجيل ـ أثناء طقوسهم الدينية ـ بالعضو الذكرى رمز الخصوبة والتناسل. ويبدو أن قدماء المصريين أرادوا بذلك الإشادة بقدرة البشر على الإنجاب وتحسين النسل. وهناك مشهد مُعبر عن هذا الشعار القوى[٢] يتكرر بكثرة فى الزخارف البارزة فى المعابد وخاصة فى طيبة فى معبد الكرنك. وهو عبارة عن مكان يبدو من طابعه الغامض أنه كان مخصصاً لممارسة بعض الأعمال المقدسة و لقد اعتدنا على ذكر هذا المكان بقدس الأقداس[٣]، وهو يحتوى على غرفتين مصممتين بعناية فائقة. فالجدران من أحجار الجرانيت المصقول والمقطوع بزاويا مربعة وبأحجام كبيرة للغاية، بحيث تصلح كل واحدة منها لأن تشكل جداراً سميكاً بطول الغرفة بأكملها وتتكاثر الزخارف البارزة على هذه الجدران. والسقف المصنوع كذلك من الجرانيت مطلى باللون الأزرق ومرصع بالنجوم المذهبة. وشعار الخصوبة والتناسل يتكرر كثيرا فى كل هذا المكان. فهناك لوحتان للقبور مربعتان فى مدخل قدس الأقداس وعليهما زخارف بارزة لرجال ونساء فى وضع المداعبة. وفى داخل القاعة الأولى، هناك إحدى وثلاثون لوحة من بين أربع وستين لوحة عليها هذا المشهد فى مدخل المكان، كما يوجد على كل جدران وأعمدة الحرم وعلى الباب الجرانيتى الموجود فى الجنوب تجاه طريق أبى الهول ذى الرأس الآدمى وأسد. وتخر الأعناق سجدا لهذا الشعار فى كل مظاهره بكل احترام وإجلال. وهو وضع لم أر مثيلا له فى كل الزخارف البارزة الأخرى باستثناء اسنا التى يحظى فيها التمساح بهذا التكريم. ففكرة قدماء المصريين عن الحياء تختلف تمامًا عن أفكارنا، وللمصريون المعاصرون والشرقيون بصفة عامة احتفظوا بهذه السلوكيات القديمة، فهم قليلاً ما يهتمون

---

(١) الشكل ٦، اللوحة ٩٤ ، اللوحة ٨٤، الشكل ١، اللوحة ٨٦، الشكل ١١، اللوحة ١١، اللوحة ٩٢ ـ المجلد ٢ .

(٢) انظر : المجلد ٢، اللوحتين ٨–١١. المجلد ٣، اللوحات ١٤–٣٢، ٤٦–٤٧. المجلد ٤، اللوحتين ٢٤–٢٧.

(٣) انظر : اللوحة ١٦ – المجلد ٣ .

بعوراتهم وعندما يتحدثون عنها يذكرونها دون مداراة وبسذاجة تذكرنا بالطهارة البسيطة فى الكتاب المقدس .

ولنعد إلى مقابر الملوك التى أتاحت لنا فرصة التعبير عن هذه الأفكار. فالمشهد المرسوم فى اللوحة ٨٤ يبرز لنا رجلاً ضخم القامة - مقارنة بالشخصيات المحيطة به - منتصب العضو الذكرى و يقذف بسائل منوى وهناك رجل صغير أو جنين يسقط من هذا السائل و يبدو كأنه تناسل منه. وهناك رجل آخر (وفى أعلاه ستة صفوف من المومياوات الصغيرات) يبدو وكأنه خرج إلى الحياة من سائل منوى آخر أبعد من السائل الأول. وفى أعلاه هذان الجنينان، شقيقان ولداً من النطفة نفسها؛ الواقف منهما هو الذى نشأ عن القذف القوى وقوامه أكبر من الجنين الآخر وهو ما يدل - فى الرسوم المصرية - على أنه الإبن البكرى. و من الصعب علينا التكهن بأفكار عن المومياوات المحفورة على كل جانب من جوانب المسطحات المائية. وإذا ما جرأت على تفسير هذه اللوحة فلسوف أقول أنها مشهد متعلق بنسب السلالة الملكية المدفونة فى المقبرة. فالوجه الأساسى هو مؤسس الأسرة، لأن قامته الضخمة تعلن عن ألوهيته. والعائلات القوية كان يطيب لها فى الماضى إضفاء هذه الصفات على أرباب أسرهم. والخطوط المرقطة تتدرج من الشخص الأساسى وتتجه إلى الأشخاص الخلفيين. وهذه الخطوط تتخللها كرات صغيرة ترمز إلى الحياة بحيث تظهر كل الخطوط اليسارية و كأنها خرجت إلى الحياة من المصدر نفسه. وهناك أربع منهم تناسلوا من الشخص الرئيسى. أما مومياوات الجهة اليمنى - على العكس من ذلك - فلا شئ يدل على أنهما من أصل مشترك. ووفقاً لهذه المعطيات نستطيع افتراض أن الخطوط اليسارية ترمز إلى السلالة الذكرية فى حين أن الخطوط الأخرى تعبر عن السلالة الأنثوية التى تزوجت من عائلات مختلفة. واختلاف الأجناس الذى أتحدث عنه لم يشر إليه فى الزى الذى ترتديه هذه الشخصيات ولكن تم استنتاجه من الملامح القوية المرسومة على شخصيات اليسار أكثر منها فى شخصيات اليمين .

وفيما يتعلق بكوكبة النجوم التى نراها على مسرح اللوحة، فمن الصعب التكهن بمدلولها . فهى قد تكون تعبيراً عن بعض الأفكار الفلكية التى تهدف إلى التعريف بالآلهة أو بالكواكب التى تتحكم فى مصائر هذه السلالة .

ويتوافق مشهد اللوحة ٩٢ (الشكل ٢) توافقاً كبيراً مع المشهد الذى سبق وشرحته الآن مع وجود بعض الاختلافات. فالنجوم أكبر عدداً والخطوط المرقطة التى تربط الشخص الأساسى بالشخصيات الصغيرة لا تثبت أن تنتمى إلى الأصل المشترك نفسه . فالسائل المنوى لم يتأت عنه سوى جنين واحد فقط. وبقية الأشكال الصغيرة الموجودة على اليمين واليسار بطول المسطحات المائلة هى على التوالى لرجال ونساء ويوجد ثلاثة أزواج منهم على كل جانب. فإذا ما صح افتراضنا بأن هذا المشهد يعبر عن التناسل العائلى، فهو يتضمن ستة أجيال.

ومشهد اللوحة ٨٤ يشير هو الآخر إلى ستة أجيال. وأقر بأن هذا التوافق ـ إذا ما كان لا يشير من بعيد إلى الشرح الذى افترضته ـ فإنه يعبر عن عارض ملحوظ إلا إذا كانت اللوحتان تعبران عن السلالة أو الوقائع نفسيهما، وهذا ما لا أستطيع أن أقرره. وإننى أذكر القارئ بأننى ما لجأت إلى هذه التفسيرات إلا بحذر شديد.

والمشهد المرسوم فى على اللوحة ٨٦ (الشكل ١) يوضح لنا معنى أكثر تحديداً. فهو يتكون من ستة مشاهد لا تختلف فيما بينها إلا فى الرموز الهيروغليفية. فالمنظر الأساسى لرجل منحنى على فخديه، مقلوب إلى الوراء، وعضوه الذكرى يقذف بسائل منوى ينتج عنه رجل صغير، والخط الذى يدل على السائل مرقط بنقاط حمراء متتابعة شبيهة بالتى تخرج من أرجل جعران وتتجه إلى فم الوجه الأساسى. وحيث إن إنجاب الرجل الصغير الأحمر هو المحصلة النهائية لهذه العملية، فمن المؤكد أنها تبدأ مع الجعران. فهذه اللوحة تثبت إذن أن الجعران هو المصدر الأول لحياة الجنين، والوجه الأساسى الذى يدين له هذا الجنين بالحياة ليس سوى وسيط يتم من خلاله إنجاب هذا الجنين .

ووفقاً لبعض الشواهد التاريخية، فقد تم اعتبار الجعران شعار للحياة والتناسل[1]. و ها هى إحدى الآثار التى تؤكد هذا الرأى، فهناك عدد من المهام التى أسندت إلى الجعران فى الكتابة الهيروغليفية ولا نستطيع أن نشرحها بإسهاب.

وإننا لنأسف لأن الوقت لم يتوفر لدينا لنقل جزء كبير من هذه الرسوم التى تزين مقابر الملوك لتجميعها فى مصنف منهجى. وهو عمل ثرى نتركه لمن خلفنا فى هذا المضمار. وإذا ما وفقنا يوماً ما فى كشف النقاب عن العلوم والمؤسسات المصرية القديمة، فالفضل فى هذا سيعود بلا شك إلى الرسوم المنقوشة التى تزين المقابر. فهناك العديد من المقابر فى جميع الأنحاء المصرية وكلها ذات أهمية وتعبر عن مفاهيم جادة. غير أن مقابر الملوك هى التى تحتل المرتبة الأولى فى هذا المضمار. فالعبقرية الغامضة لقدماء المصريين، والمعتقدات القوية والمهمة التى حكمت هذا الشعب تكمن بداخلها .

فعندما زرت مقابر الملوك، أحسست بألفة مع الآثار المصرية القديمة. وطفت بضفتى النيل بدءًا من فيلة وحتى طيبة ودرست جميع الآثار فقضيت أربع وعشرين ساعة بجوار أطلال طيبة دون كلل أو ملل بحثاً عن كل ما هو جدير بالدراسة. فتنوع وتعدد الأشياء الغريبة والعظيمة التى كنت اكتشفها كل يوم كانت تشعل حماسى حتى أنهكت قواى، فأحسست بالسأم من كثرتها وبالتعب من كثرة تأملها. وعندما هممنا بالرحيل إلى وادى المقابر لم أكن أتخيل أننى سوف أجد هناك ما يجدد مشاعرى تجاه هذه الآثار. ولكن النظرة الأولى التى ألقيتها عليها كانت كفيلة بتصحيح أفكارى وإشعال الحماس فى نفسى مرة أخرى كما لو أنى مازلت فى بداية رحلتى فأحسست بالرضا والفضول لاكتشاف المزيد.

---

(١) انظر وصف المقابر بقلم السيد جومار، المبحث ١٢.

دراسة حول
الموقع الجغرافى ومساحة طيبة
وأبحاث تاريخية عن العاصمة القديمة

بقلم: السيدين جولوا وديفيلييه
مهندسى الطرق والكبارى

المبحث الأول
تحديد الموقع الجغرافى لطيبة
محصلة المقارنة بين الملاحظات الحديثة وشهادات الماضى

هناك خمسة أماكن رئيسية لا تزال تحتفظ ـ كما رأينا فى الأقسام السابقة ـ بأطلال مدينة طيبة العظيمة ألا وهى : الكرنك والأقصر ومعبد رمسيس الثانى أو قصر ممنون ومدينة هابو والقرنة. وفيما يتعلق بخطوط طول وعرض الأماكن الأربعة الأولى، فقد حددها السيد نوييه. والجدول الآتى يوضح هذه النتائج :

الاسم	خطوط الطول	خطوط العرض
الكرنك	٣٤ ١٩´ ٣٠	٥٧´ ٤٢´ ٢٥´
الأقصر	٣٨ ١٩ ٣٠	٥٧ ٤١´ ٢٥´
معبد رمسيس الثانى	٦ ١٨ ٣٠	٢٧ ٤٣´ ٢٥´
مدينة هابو	٣٢ ١٧ ٣٠	٥٨ ٤٢ ٢٥

قام هذا العالم الفلكى من خلال مثلثات بالربط بين معبدى الكرنك والأقصر وبين مبانى مدينة هابو ومعبد رمسيس الثانى أو قصر ممنون وبين التمثال الضخم لممنون ومعبد القرنة. كما عقد مقارنة بين هذه العملية الهندسية وبين خط الزوال وخط عمودى يمر بالزاوية الجنوبية ـ الغربية الصرح الأول لمعبد رمسيس الثانى . وتلك هى النتائج التى حصل عليها :

١- منتصف باب الصرح الأول غرب معبد الكرنك .

٢- المسلة الصغيرة أو مسلة الأقصر الغربية .

٣- العمود الشمإلى الشرقى لمداخل معابد مدينة هابو .

٤- رأس تمثال ممنون الضخم .

٥- موقع قصر القرنة المحدد بالنقطة a على الخريطة الخاصة (انظر اللوحة ٤١، المجلد الثانى) .

المسافات

م	خط الزوال	الخط العمودى
١	٤٥٩٦,٨٠ م جنوب الخط العمودى	٨٩٢,١٠ م شرق خط الزوال
٢	٢٦٥٠,٤٠ م جنوب الخط العمودى	٢٧٢٨,٠٠ شرق خط الزوال
٣	٨٩٣,٣٠ م جنوب الخط العمودى	٨٩٠,٥٠ غرب خط الزوال
٤	٧٠,٠٠ م جنوب الخط العمودى	٦٨٦,٢٠ غرب خط الزوال
٥	١٧١٤,٠٠ شمال الخط العمودى	٦٣١,٠٠ شرق خط الزوال

وهكذافالمسافات المحسوبة بين تلك المواقع تصبح كالآتى :

(١) انظر الخريطة العامة لمدينة طيبة، اللوحة ١ ، المجلد ٢ .

من الكرنك إلى الأقصر ٢٦٧٥,٦٠م

من الكرنك إلى القرنة ٣٢٦٠,٢٠م

من القرنة إلى معبد رمسيس الثانى ١٨٢٦,٦٠م

من معبد رمسيس الثانى إلى مدينة هابو .... ١٢٦١٣٠ م

من مدينة هابو إلى الأقصر .... ٣٩٩١,١٠ م

من معبد رمسيس الثانى إلى الأقصر .... ٣٨٠٣,٥٠ م

من معبد رمسيس الثانى إلى الكرنك .... ٤٦٨٢,٥٠ م

من الأقصر إلى القرنة .... ٣٤٨٧,٠٠ م

من الكرنك إلى مدينة هابو .... ٥٤٩٠,١٠ م

وبالنظر لمجمل الأنقاض التى حددنا مواقعها فى الجدول السابق، لا يساورنا الشك فى أنها تنتمى جميعها إلى العاصمة المصرية القديمة، فهناك أنقاض لمعابد رائعة فسيحة والعديد من الساحات وتماثيل ضخمة ومسلات تعبر كلها عن هذه الآثار . ولكن شهادات العصور القديمة هى التى سوف تؤكد هذا الرأى.

يحدد هيرودوت[١] ـ أقدم المؤرخين الرحالة التى تتوفر لدينا أعمالهم ـ موقع العاصمة المصرية الأولى عن طريق المسافة بينها وبين البحر وبينها وبين الفنتين. وقد حدد سابقًا المسافة بين عين شمس والبحر بمقدار خمسمائة غلوة[٢] . وفى سياق حديثه يخبرنا هذا المؤرخ أنه يستخدم هذا المقياس بطريقة إيجابية. وهو مقياس فلكى تم الإتفاق عليه بوجه عام بمقدار أربعمائة ألف غلوة داخل محيط الكرة الأرضية[٣] . وتكشف الأعمال الأخيرة لجوسلان عن هذه الحقيقة بكل وضوح. فكما هو متبع فى نظامنا القياسى، فإننا نقسم محيط الدائرة إلى

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ١ فى نهاية هذا البحث.

(٢) انظر الاستشهادين رقمى ١١ ـ ١٢.

(٣) انظر الجغرافيا التحليلية لليونانيين والملاحظات الأولية والعامة الموجودة فى بداية ترجمة استرابون بقلم جوسلان .

أربعمائة درجة. وكل درجة عشرية من خط الزوال الأرضى - الذى يبلغ مائة ألف متر - توازى بالضبط ألف غلوة. وبالتالى، فإن طول كل غلوة فلكية مصرية توازى مائة متر . وتثبت آخر النتائج التى حصلنا عليها فى فرنسا لتحديد طول خط الزوال الأرضى، أنه يوازى ٤٢١، ١/ ٥ درجات/ ١ قدم/ ٥١ قامة. ولقد لاحظنا فى العديد من المناسبات استخدام مقياس الغلوة الذى يوازى مائة متر فى الآثار المصرية[١]. والجزء التالى سوف يؤكد الاستخدام المصرى المتكرر لهذا المقياس.

بعد أن حدد المسافة بين عين شمس والبحر بألف وخمسمائة غلوة، يضيف هيرودوت قائلاً: «تستغرق الرحلة فى النهر فيما بين عين شمس وطيبة تسعة أيام أى ما يوازى ٤٨٦٠ غلوة أو ٨١ شونًا. وبعملية حسابية مختصرة استطاع المؤلف أن يحسب عدد الغلوات فى مساحة مصر. وهو يذكرنا أن هذا البلد يمتد بطول البحر بمقدار ٣٦٠٠ غلوة[٢]. ويحدد المسافة بين طيبة والبحر عن طريق البر أى بخط مستقيم بـ٦١٢٠ غلوة، وكذلك المسافة بين طيبة والفنتين بـ ١٨٠٠ غلوة. وعند تحليلنا بدقة لهذا النص، نجد أن المسافة بين البحر وعين شمس وبين البحر وطيبة وبين طيبة والفنتين تم حسابها بخط مستقيم. وإذا ما نظرنا إلى الخريطة التى وضعها مهندسو جيش الشرق نجد أن المسافة بين قلب أنقاض الأقصر والكرنك ومدينة هابو والقرنة وبين مدينة الفنتين القديمة - التى لا يساورنا أى شك بشأنها - هى ١٨٠ ألف متر، بما يوازى حسابيًا ألف وثمانمائة غلوة حسب هيرودوت . ولا يمكن التحقق من المسافة من البحر وطيبة بمثل هذه الدقة؛ إذ إن المؤلف لم يحدد بطريقة دقيقة نقطة الانطلاق نحو البحر، أى إنها تتطابق مع النقطة المحددة على خريطة مصر بين ثغر أم فرج بالقرب من القلزم والأنقاض الحالية فى قرى الأقصر والكرنك ومدينة هابو والقرنة. وفيما يتعلق بالألف وخمسمائة غلوة التى قدرها هيرودوت من عين شمس إلى البحر - على

---

(١) انظر وصف ساحة العاب مدينة هابو - المجلد الأول ص ١٤٠ وصف الكرنك - القسم الثامن ص٥٦٤ .

(٢) هيرودوت التاريخ ، الكتاب الثانى، المقطع ٦.

الرغم من أنها لا ترتبط مباشرة بالموقع الذى أمامنا - فإننا نذكر بأنها تتفق مع المسافة المحددة على الخريطة فيما بين عين شمس وثغر أم فرج مع اختلاف بسيط يصل إلى بضعة مئات من الأمتار والذى قد ينجم عن التزايد فى مساحة الدلتا.

ويرى بعض العلماء[١] أن هناك خطأ حسابيًا فى نص هيرودوت والرقم الصحيح هو ٦٣٠٠ وليس ٦١٢٠ غلوة فيما بين البحر وطيبة . وهم يستندون فى هذا إلى أن المؤلف كان يعتزم تحديد المسافة بين طيبة والبحر بـ٤٨٦٠ غلوة مقارنة بالأيام التسعة التى قطعها فى إبحاره من عين شمس إلى طيبة وبالمسافة بين عين شمس والبحر والتى تم تحديدها مسبقًا بـ١٥٠٠ غلوة .

وعلينا ألا نفسر نص هيرودوت بهذه الطريقة، إذ إن دراسته المتعمقة أظهرت أنه علينا تحديد حساب المسافات الجزئية لكى نصل إلى القياس الكلى وألا نكتفى بالعملية الحسابية المختصرة للغلوات التى تشملها المساحات الأساسية فى مصر . ولقد تمسكنا برأينا هذا أكثر بعد تطابق المقاييس القديمة مع المقاييس الحديثة الذى كان دليلاً دامغًا على ذلك أكثر من تفسير نص هيرودوت نفسه .

وقبل أن نختتم هذه المناقشة، فإننا نلفت الأنظار إلى أن رحلة الإبحار التى اعتمد فيها المؤرخ على تقدير المسافة تبدو ضعيفة بالتأكيد لكل من طاف بمصر. فهو لم يحددها إلا بخمسمائة وأربعين غلوة أو خمس وأربعين ألف متر[٢] .

وبتتبعنا خط سير النهر على الخريطة المصرية نجد أن المسافة من عين شمس إلى طيبة تقطع ستمائة وثمانين ألف متر تقريبًا أو ستة آلاف وثمانمائة غلوة؛ مما يجعل إبحار اليوم الواحد يوازى سبعمائة وخمس وخمسين غلوة أو سبعمائة وخمسة عشر مترًا. وهذا التقدير ليس قويًا، لأننا أثبتنا بأنفسنا أننا

---

(١) انظر الملحوظة - ٢٧ - من الكتاب الثانى لترجمة هيرودوت بقلم لارشر الطبعة الثانية - المجلد ٣ ، ص ٢٣١.

(٢) أى ما يوازى تقريبًا أربعة عشر فرسخًا وكل فرسخ يوازى ألفى قامة (ستة أقدام).

نقطع هذه المسافة فى الفصول المواتية بما يوازى مائة ألف متر[١] فى اليوم الواحد. غير أننا فى حاجة هنا إلى أجل متوسط. ولهذا، فإننا نعتقد ألا نستخدم المقياس الموازى لأربعة آلاف وثمانمائة وستين غلوة (٤٨٦٠) لكى نحدد موقع طيبة الذى تم تحديده من قبل بدقة بالغة عن طريق المقارنات التى لجأنا إليها مسبقاً .

ويتضح مما سبق أن شهادة هيرودوت تجعلنا نقرر أن مواقع الأنقاض فى الكرنك والأقصر ومدينة هابو والقرنة هى نفسها موقع طيبة .

أما استرابون، فقد حدد جيدًا موقع العاصمة الأولى لمصر وفقًا لترتيب المدن المختلفة الواقعة على ضفتى النهر دون تحديد المسافة المطلقة بين طيبة وأى نقطة معروفة[٢]، ووضع أبيدوس فى موقع أعلى من مدينة بطلمية. وتأتى هو بعد أبيدوس. وتليهم بعد ذلك كل من دندرة وقفط وقوص، وأخيرًا طيبة المعروفه فى عهد استرابون بديوسبوليس ماجنا. وموقع طيبة بالنسبة للمدن المجاورة تم تحديده هنا بصورة دقيقة بحيث لا يمكننا الخلط بينهم . فترتيب مواقع قوص ـ ذات الأطلال القديمة ـ والكرنك ذات الأنقاض الهائلة هو نفسه ترتيب قوص طيبة.

ولم يحدد ديودور الصقلى قط الموقع الجغرافى لطيبة ولكن المقارنات التى عقدناها تؤكد أن ما قاله عن هذه المدينة لا يتفق مع مواقع الكرنك والأقصر مدينة هابو والقرنة[٣] .

أما بطليموس[٤]، فهو يضع مدينة طيبة وعاصمتها ـ مدينة جوبيتر العظيمة على خط طول ٦٢° بعد تحديده وفقًا لخط زوال جزيرة الحديد وعلى خط عرض ٣٠° ، ٢٥ دقيقة. ومن السهل علينا اكتشاف خطأ بطليموس نتيجة تقديره

---

(١) حوالى خمسة وعشرين فرسخًا .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١٧ فى نهاية هذا البحث.

(٣) انظر وصف الكرنك، القسم الثامن من هذا الفصل ، ص ٥٦٣ .

(٤) انظر بطليموس ، الجغرافيا ، الكتاب الرابع .

لبعد خط الطول بخمسمائة غلوة بدلاً من سبعمائة. ويمكننا الاستناد هنا إلى مراجع العالم جوسلان[١] .

وهكذا، فإننا لا نستطيع الوصول إلى نتيجة محددة من خلال المقارنة التى عقدها بطليموس والمقارنات الأكثر حداثة منها. ولكننا نلاحظ أن خط عرض ٣٠ ´ ٢٥ ْ الذى حدده بطليموس لطيبة لا يختلف إلا بمقدار اثنتى عشرة دقيقة عن تقدير نويه لموقع الكرنك . ومن جهة أخرى فإن ترتيب المدن الذى حدده بطليموس لمدن الوجه القبلى يتفق تمامًا مع الأطلال الموجودة هناك ولا يدع أى مجال للشك إذا ما سلمنا بأن الأنقاض الموجودة فى القرى الحديثة مثل أرمنت وقوص تنتسب إلى هرمونثيس وأبولينوبوليس بارفا. وخريطة انطونيانوس[٢] تتعلق بالمسافة من كونترالاتو إلى طيبة. وسوف نعلق عليها فى الهامش ونبين كيف أنها تختلف قليلاً عن المسار المرسوم على الخريطة الكبيرة لمصر . هذا إذا لم يكن من الأفضل لنا تحديد موقع كونترالاتو انطلاقًا من طيبة التى تم تحديدها جيدًا .

وتناول كل من كليمنيس الكسندر وإتيان البيزنطى وأوزاب وأميان مارسلان مدينة طيبة بالدراسة دون الدخول فى أيةتفاصيل جغرافية ؛ إذ يبدو أنهم اكتفوا بما أورده المؤرخون السابقون. غير أننا نقرر الرأى الذى طرحناه مسبقًا ـ والذى يستطيع أن يؤيده كل الرحالة ـ من أن آثار الكرنك والأقصر ومدينة هابو وممنيوم والقرنة هى ما تبقى من آثار طيبة العظيمة .

---

(١) انظر جغرافية الإغريق التحليلية والملاحظات الأولية والعامة فى مقدمة الترجمة الجديدة لاسترابون بقلم جوسلان.

(٢) تحدد خريطة أنطونيانوس المسافة بين كونترالاتو وطيبة بأربعين ألف قدم بما يوازى ٥٩٢٤٠م، ذلك مع تقدير القدم الرومانى ـ مثله فى ذلك مثل جوسلان ـ بـ ٤٨١, ١م أو بالميل الرومانى (ثمانى غلوات أوليمبية).

وإذا ما تحققنا من المسافة بين كونترالاتو المواجهة لإسنا وبين أنقاض الكرنك على الخريطة الكبيرة لمصر وفقا لمسار النهر نجد بالتقريب المسافة نفسها أى ٥٩٢٤٠.

المبحث الثانى: مساحة طيبة وطبيعة مبانيها

شككنا كتاب العصر القديم فى مساحة طيبة نتيجة التعارض الواضح فى الحقائق التى طرحوها. وسوف نلقى الضوء على هذه المسألة .

حدد ديودور الصقلى[١] مساحة طيبة بمائة وأربعين غلوة. ولقد أوضحنا فيما سبق[٢] أن هذه الروايات مأخوذة عن حوليات كهان مصر أو عن رحالة قدامى اشتقوا معلوماتهم من المصدر نفسه . فليس هناك من شك إذن فى أن الغلوة المصرية توازى مائة متر[٣]. وينتج عن هذا أن محصلة المحيط الذى حدده ديودور عن مدينة طيبة يعادل أربعة عشر ألف متر وهذا المحيط يتناسب تمامًا مع محيط الخط الدائرى حول الكرنك والأقصر ومدينة هابو وممنيوم ومعبد رمسيس الثانى أو قصر ممنون والقرنة باستثناء الميدامود وساحة ألعاب مدينة هابو التى لم تكن سوى ملحقات لهذه المدينة. ويبلغ مقياس هذا المحيط الدائرى على خريطة طيبة العامة[٤] مساحة أكبر من ذلك متضمنة عرض النهر، ولكننا نشعر أنه بعد الدمار الذى لحق بطيبة طيلة قرون، عدة يصعب التعرف الآن على امتداد الحدود. ولهذا فإن المحصلة التى توصلنا إليها تكاد تكون هى الأقرب للواقع والأكثر دقة .

ويحدثنا استرابون[٥] أنه تم العثور فى عصره على أطلال يوازى امتدادها امتداد مدينة طيبة أى حوالى أربعين غلوة. ونحن ندرك أن الغلوة التى يستخدمها الاسترابون هى التى توازى مائتين واثنتين وخمسين ألف غلوة داخل محيط الكرة. ووفقًا للتقديرات الفرنسية الأخيرة، فإنها تصل إلى مائة وثمانية وخمسين متراً وثلاثة وسبعين سنتيمتراً [٦]. فالثمانون غلوة تشكل إذن طولا يوازى اثنى عشر

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٦.

(٢) انظر وصف معبد رمسيس الثانى ، القسم ٣ من هذا الفصل.

(٣) سبعة آلاف ومائة وثمانون قامة : أكثر قليلاً من ثلاثة فراسخ ونصف يساوى كل منها ألفى قامة.

(٤) انظر اللوحة ١ ـ المجلد ٢ .

(٥) انظر الاستشهاد رقم ٦.

(٦) إحدى وثمانون قامة، قدمان ، سبع بوصات ، ثمانية خطوط.

ألفًا وستمائة وثمانية وتسعين مترًا[١] وتلك هى المساحة التى يشغلها تقريبًا امتداد ضفتى نهر النيل وكل أنقاض طيبة بدءا من الميدامود وحتى المعبد الصغير الواقع جنوب ساحة ألعاب مدينة هابو[٢] وذلك على الرغم من أن هذين الموقعين كانا فى أطراف المدينة وخارج نطاقها إلا أنهما كانا بلا شك من ملحقاتها .

ويرى إتيان البيزنطى[٣]، نقلاً عن كاتون، أن مساحة طيبة المعروفة بهيكاتومبيل والتى دمرها الفرس كانت تبلغ أربعمائة غلوة.

ونقلاً عن أوستات فى تعقيبه على ملاحظات دينيس لوبيريجات[٤]، فهو يرى أن مساحة المدينة كانت تبلغ تسعمائة غلوة دون توضيح ما إذا كانت هذه المساحة من حيث الطول أم المحيط .

ولكى يوفق دانفيل[٥] بين هذه الآراء الأربعة، افترض استخدام ديودور لكلمة طول بدلاً من محيط واستخدام كاتون لكلمة محيط بدلاً من طول وهكذا، فإن المائة وأربعين غلوة عند ديودور التى تعبر عن محيط الدائرة - بما أنها تساوى ثلاثة أضعاف الرقم - سوف تعطينا محيطًا يصل إلى ثمانين غلوة، وهو ما يطابق مقياس أوستات ولا يختلف عن كاتون سوى بعشرين غلوة . وهذا تفسير حاذق بلا شك ولكنه غير واقعى : فكيف نفترض وجود تحريف بهذا الشكل فى ثلاثة نصوص لمؤرخين مختلفين؟ فى اعتقادنا أنه من الصعب التوفيق بين هذه الآراء الثلاثة ولكن يكفينا القول بأن آراء ديودور الصقلى والاسترابون لا تتعارض وتم التحقق منها بعد مقارنتها بأطلال طيبة الرائعة. والأمر يتعلق هنا بمؤرخين قاما بدراسة العاصمة المصرية القديمة وفقًا لمشاهدتهما أو لأقوال رحالة ومؤرخين

---

(١) ستة آلاف وخمسمائة وخمس عشرة قامة : ثلاثة فراسخ وخُمس الفرسخ تقريبًا.

(٢) انظر اللوحة ١ - المجلد ٢ . من الصعب التحقق من هذا المقياس وفقًا للتقديرات الرياضية التى لا تسمح بقياس المسافة بين النقاط . وعندما حددها استرابون بثمانين غلوة كان هذا المقياس تقديريًا. ولكن من جهة أخرى، كما سبق وأوضحنا ، فإن عدم التأكد حاليًا من حدود طيبة أصبح يحول دون شك فى تحديد هذه المساحة بدقة.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٧ فى نهاية هذا البحث.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٨ فى نهاية هذا البحث.

(٥) انظر «دراسات عن مصر القديمة والحديثة».

غيرهما قاموا بالفعل بزيارتها. هذان المؤرخان هما فحسب دون غيرهما اللذان يستطيعان تقديم مفاهيم دقيقة عن الأماكن الأثرية التى تهمنا فى مصر القديمة. ونحن نتسائل عن كيفية التوفيق بين آراء كاتون وأوستات وبين آراء استرابون وديودور مع قبول فكرة وجود تقييم مختلف للغلوة التى استخدموها، لأن أقدم هذه الغلوات التى استخدمت فى الماضى كانت الغلوة المصرية التى تبلغ مائة متر. ووفقا لوحدة المقياس هذه، فإن مقياس كاتون المعادل لأربعمائة غلوة ومقياس أوستاش البالغ أربعمائة وثمانين غلوة تتراوح حصيلتهما بين أربعين واثنين وأربعين ألف متر (ما يقرب من أحد عشر فرسخًا وكل فرسخ يعادل ألفى قامة) وهذا يتعدى بكثير المحيط الفعلى لأطلال طيبة ويفوق كل التوقعات. هذا هو رأى دانفيل الذى عارضه بو[1] .

ولكى نستكمل هدفنا من تحديد مساحة مدينة طيبة، علينا ألا نغفل مقارنتها ليس فحسب بالعواصم التى تلتها فى مصر، ولكن أيضًا بعواصم المدن الأوروبية الأخرى الأكثر شهرة من ناحية الامتداد .

وفقًا لتقرير ديودور[2] ، فإن محيط منف كان يبلغ مائة وخمسين غلوة أى ما يعادل خمسة عشر ألف متر. ومن المستحيل الآن التحقق من هذا القياس لأن هذه المدينة ـ من بين عواصم مصر ـ هى الأكثر تعرضا لدمار الإنسان والزمان. ولقد تم استخدام أنقاض معابدها ومبانيها العامة فى تجميل مدينتى الإسكندرية والقاهرة . ولقد اندثرت أنقاضها بدرجة كبيرة حتى أصبح البحث عن امتدادها مجهودًا يذهب فى أدراج الرياح. وإذا ما تمسكنا برأى ديودور، فإن منف تكون أكبر مساحة من طيبة، ولكن علينا توخى الحذر من أن محيط طيبة الذى حدده ديودور بأربعين غلوة لا يشمل الميدامود ولا المعبد الواقع فى جنوب ساحة ألعاب مدينة هابو وهما بلا شك من تبعات العاصمة القديمة.

---

(١) أبحاث فلسفية عن المصريين والصينيين، الجزء ٢ ، ص ٥٥ والتالية.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٩ فى نهاية البحث.

والمحيط المفترض لمدينة الإسكندرية[1] (فى عهد البطالمة) كان يصل إلى أربعة عشر ألف متر أو مائة وأربعين غلوة[2] ومحيط دائرة القاهرة ـ العاصمة الحالية لمصر ـ كان يبلغ ثلاثة عشر ألف وخمسمائة متر[3] بما فيها جميع الانعطافات[4].

ونستنتج من هذه المقارنات أن المدن التى كانت تقع فى الصف الأمامى لمصر تختلف مساحتها عن محيطها ونحن نعتقد أن طيبة كانت تتفوق على كل المدن . ولكن الأمر يختلف إذا ما قارنا بينها وبين عاصمة فرنسا أو انجلترا .

فى الواقع، فإن محيط المسطح الداخلى لباريس بما فيها عرض نهر السين والطرق يبلغ أربع وعشرين ألفاً وستمائة ستة وسبعين مترا [5]، أما لندن، فالخبراء الإنجليز يقدرون محيطها بثلاثة وعشرين ألفًا[6] بما فيها وست مانشستر وساوثورك والتوسعات التى لحقت بهذه المدينة الكبيرة[7] .

والمساحة التى تضم الأقصر والكرنك ومدينة هابو وممنيوم ومعبد رمسيس الثانى والقرنة تصل إلى سبعة عشر وخمسمائة ستة وعشرين هكتارا[8]. مع الأخذ فى الاعتبار المائة وأربعين غلوة أو الأربعة عشر ألف متر التى حددها ديودور المحيط طيبة، وكمحيط دائرى نجد أن المساحة تصل إلى ألف وستمائة واثنين وثلاثين هكتارا، وهو ما يختلف قليلاً عن المساحة التى سبق وأشرنا إليها.

---

(١) انظر الخريطة العامة للشواطئ، المراسى، الموانىء ، المدن المحيطة بالإسكندرية ، اللوحة ٣١ ـ المجلد٥.

(٢) سبعة آلاف وستمائة وثمانين ألف قامة.

(٣) ستة آلاف وستمائة وسبعون ألف قامة.

(٤) انظر خريطة القاهرة ـ اللوحة ٢٦ المجلد الأول ، الدولة الحديثة.

(٥) اثنى عشر ألف وستمائة وثلاثون قامة.

(٦) ثمانية عشر ألف وتسعمائة وثمانية وتسعون قامة.

(٧) تتكون هذه المدينة الضخمة الآن من أربعمائة قرية كانت فيما مضى متفرقة حول العاصمة وعلى مسافات غير متساوية، وربما يصل محيطها الآن ـ بعد ضم بعض الأراضى إليها ـ إلى اثنى عشر فرسخا وكل فرسخ يوازى ألفى قامة.

(٨) إذا ما طرحنا من هذه المساحة مائتين وخمسة وستون هكتارًا، يشغلها نهر النيل ، يتبقى لدينا ألف وأربعمائة وسبعون هكتارًا.

ويضيف إتيان البيزنطى[١] ـ نقلاً عن كاتون ـ أن مدينة طيبة تشغل مساحة ثلاثة آلاف وسبعمائة آرور. وإذا ما سلمنا برأى هيرودوت[٢]، فإن الآرور هو مقياس تربيعى يوازى مائة ذراع مصرية فى جميع الاتجاهات أو عشرة آلاف ذراع مربعة .

والثلاثة آلاف وسبعمائة آرور توازى سبعة وثلاثين مليون ذراع مربعة، وهى وفقًا لوحدة المقياس فى إلفنتين تساوى ألفًا وثمانية وعشرين هكتارًا[٣]، وهى مساحة أقل من الأنقاض المتفرقة لطيبة .

تبلغ مساحة مدينة القاهرة تبلغ سبعمائة وثلاثة وتسعين هكتارًا[٤]، فى حين أن باريس ـ بما فيها محيط الضواحى الجديدة ـ تصل إلى ثلاثة آلاف وأربعمائة وأربعة عشر هكتارًا. أما لندن، فمن الصعب تحديد مساحتها بالضبط بسبب امتداد حدودها غير أنها واسعة الامتداد. وتصل مساحة طيبة ضعف القاهرة ونصف باريس .

هل كانت طيبة تضم ضفتى نهر النيل وكل المساحة المحيطة التى تشمل الكرنك والأقصر ومدينة هابو وممنيوم استرابون ومعبد رمسيس الثانى والقرنة؟ ما نوع عمارتها ؟ هل هى مساكن للأفراد؟ وما مواد بناءها وما هو شكلها؟ تلك هى الأسئلة التى نبحث عن إجاباتها بعد أن درسنا بالتفصيل كل سهل طيبة حيث توجد الأنقاض. وإذا ما سلمنا برأى استرابون وديودور وجوفينال لتأكدنا أن طيبة لم تكن تضم ضفتى النيل. غير أنه من المحتمل أن تكون المنطقة التى تقع بين الأنقاض الحالية وضفتى النيل قد تم تشييد بعض سكناتها الخاص بها وإن لم نستطع التأكد من هذا الأمر .

والأنقاض الوفيرة المتناثرة فى الكرنك والأقصر ومدينة هابو والقرنة تؤكد لنا وجود هذا العمران وتهدمه. وفى الحقيقة، فإن المساحة الوسطى، وخاصة التى

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ٧ فى نهاية هذا البحث.

(٢) التاريخ ، الكتاب الثانى ، المقطع ١٦٨ ، ص ١٥٥ طبعة ١٧١٨.

(٣) اثنان وثمانين أريبتاً .

(٤) ألف وثمانمائة وثلاثة أريبتاً وثمانية وسبعون برشاً (خمس ياردات ونصف الياردة) ونسند هذه النتيجة إلى جاكوتان.

تقع بالقرب من الجبل الليبى والمجاورة لنهر النيل لا تدل على أثر للعمران الخاص . ولكننا سبق وأوضحنا أنه فى أحد أجزاء هذا السهل ـ ذى المساحة الموحدة الآن ـ كان هناك أثر ضخم(١) ربما يكون قد تقوض عن آخره أو أغرقته ترسيبات النيل . ألا تكفى أربعة أو خمسة أمتار من ارتفاع الطمى ـ منذ تآكل التماثيل الضخمة فى سهل طيبة ـ لإخفاء أنقاض هذه المساكن الخاصة التى ربما تكون قد شيدت على ضفتى النهر ؟ ولماذا لم يؤد هذا الوضع إلى إثارة هذه التساؤلات فيما يتعلق بالكرنك والأقصر ومدينة هابو ؟ ذلك لأن طيبة التى تقوضت روعتها القديمة لم تصن مساكنها ولم تجددها على الرغم من امتداد مساحتها إلا فى أضيق الحدود؛ حيث نرى الآن تراكمات أنقاض لمنازل تعود إلى قرون عدة مضت. وهكذا، فإن بقايا المبانى التى أقامها قدماء المصريين كانت أساسا للمنشآت التى تم تشييدها فى عهد الفرس والإغريق والرومان الذين تركوا بدورهم أساس عمارتهم ليبنى عليها العرب فى العصور الأكثر حداثة. ونحن نعرف أن المصريين الحاليين لا يقومون بترميم مساكنهم التى تنهار لأنه من الأسهل والأربح لهم بناء مساكن جديدة. وإذا كان هو حال القدماء المصريين، فلا عجب من أن نجد كل هذه التراكمات من أنقاض المدن القديمة .

ونفترض من كل ما سبق أن المواد المستخدمة فى البناء كانت تتكون من طمى النيل ومن الطوب الأحمر . هذا هو الرأى الواقعى لكل من طاف بالبلاد. وبالطبع كانت هناك بعض المساكن التى بنيت من الحجارة ولا يزال بعضها قائمًا حتى الآن(٢) وكذلك المعابد ولكن السواد الأعظم منها كان مبنيًا من الطوب الأحمر .

وفيما يتعلق بعمارة هذه المساكن، فلا نستطيع أن نجزم بأى شىء حيث لا تتوافر لدينا الوثائق اللازمة. وما من دليل لدينا سوى روايات ديودور الصقلى(٣)

---

(١) انظر وصف تمثالى سهل طيبة، القسم الثانى من هذا الفصل.

(٢) انظر وصف أنقاض الكرنك.

(٣) وكانت منازلهم تتكون من أربع حجرات أو من خمس.

عن هذه المساكن والتى يخبرنا فيها أنها كانت ترتفع إلى أربعة أو خمسة طوابق. وعلينا ألا نتصور أن تكون هذه المبانى على النمط الحديث ولكنها بالطبع كانت أقل ارتفاعاً. وإذا كانت مساكن طيبة تشبه إلى حد ما مساكن العاصمة الحالية لمصر، فإننا نستطيع أن نجزم أنها كانت تتكون من طوابق عدة ولكن ليس الارتفاعات الحالية نفسها. فمبانى القاهرة فى الواقع تضم الدور الأرضى، وعدة طوابق، كل طابق منها يتكون من عدة شقق فسيحة أو ضيقة . وهناك ما يجعلنا نعتقد أن قدماء المصريين لم يقوموا ببناء المساكن الفسيحة. ولا يجب تعميم ظاهرة بناء القصور الملكية على مساكن الأفراد، إذ إنها تختلف من حيث ظروف بناءها ومساحتها. فلقد قلنا إن الأمراء فى الأقصر والكرنك[1] كانوا يقيمون فى القاعات الفسيحة ذات الأعمدة، ويقضون معظم أوقات النهار فيها إلى جانب القاعات الصغيرة المبنية من الجرانيت والمخصصة للراحة . وأعتقد أن مساكن الأفراد كان لها التصميم نفسه، فهناك القاعة الفسيحة التى تسمح بالتهوية بكل سهولة ويسر وتحجب حرارة النهار وتتم فيها مناقشة أحوال الأسرة . وهناك أيضا الحجرات الصغيرة المخصصة للنوم ليلا . تلك هى المتطلبات العامة للسكن فى مصر، لأن أهل البلاد مقيدون بالمناخ . ولقد رأينا هذه التصميمات نفسها فى القصور القديمة التى لاتزال قائمة وفى المنازل الحديثة . والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: لماذا لم يتم وضع هذه التصميمات للمساكن الخاصة فى عهد قدماء المصريين على الرغم من ازدهار الفنون لدرجة الكمال فى عصرهم هذا ؟ ولا نستطيع أن نجزم بطراز التصميم الذى يتوافق مع المتطلبات العامة لهذه المساكن ولكن من الواقعى أن تكون فى نهاية تلك المساكن، شرفة يقضى فيها أهل طيبة ليالى الصيف كما هو الحال الآن فى معظم البلاد .

وتعبر فسيفساء بالسترين[2] عن بعض المساكن المصرية فى عهد الرومان، ولكن هل نستطيع أن نجزم بشكل هذه المساكن فى العصور الأخرى المتقدمة؟

---

(١) انظر وصف أنقاض الأقصر ـ الكرنك، القسمين ٧ و ٨ من هذا الفصل.

(٢) انظر شرح فسيفساء بالسترين بقلم القس بارتليمى ، ١٧٦٠، القسم ٤ .

فيما يتعلق بتجاور هذه المساكن فمن المؤكد أنها كانت قريبة من بعضها وبعض وتفصل بينها الشوارع الضيقة وهذه الشروط ضرورية للبناء فى مثل هذا المناخ الحار فى مصر وخاصة على ارتفاع طيبة. ولقد تأقلم أهل البلاد على هذا المناخ على الأقل فى المدن الحديثة.

وهناك رأى لا يتعارض قط مع هذا الرأى ويؤيده كل من طاف بمصر : ألا وهو افتراض أن الأقصر والكرنك ومدينة هابو وممنيوم ومعبد رمسيس الثانى والقرنة كانت آثارًا معزولة وتم بناء المساكن من حولها على مساحة ليست بصغيرة . ربما كانت تشكل مجموعة من المدن الصغيرة التى كونت فيما بعد مدينة طيبة الكبيرة. وفى عصرنا هذا، يطلق أهل البلاد على التجمع الواحد للقرى الصغيرة اسماً شاملاً، فعلى سبيل المثال، يطلق أهل الوجه القبلى على هذا التجمع اسم دروة. ونستطيع أن نجزم ـ وفقًا لمشاهدتنا ـ أن أهل البلاد يتمسكون بالحفاظ على عادتهم القديمة .

وختامًا، فإننا نذكر بأن الجبانة(١) تقع بجانب الجبل الليبى وكان يقطنها أهل طيبة . وهناك العديد من بقايا الآثار الرائعة مثل معبد رمسيس الثانى التى كانت تجمع بين الأحياء والأموات. أما المقابر الأخرى التى لاتزال قائمة، فكلها محفورة فى الجبل(٢) .

---

(١) انظر المقدمة ص ٢٩.

(٢) انظر الجزء ٣ من هذا الفصل.

المبحث الثالث: أصل اسم طيبة والمسميات القديمة المختلفة للعاصمة الأولى لمصر

سعى العديد من المؤرخين إلى البحث عن أصل اسم طيبة . ونحن نعلم أن هذا المسمى أطلق على مدن عدة فى العصور القديمة. وفقًا لفارون دوروستيكا، فإنها عند أهل بيوتان تعنى التل قليل الارتفاع . ويرى دانفيل[1] أن طيبة ـ التى كانت تقع فى أعلى مرتفع فى مصر ـ اشتقت اسمها من هذا الموقع . والبعض الآخر يعتقد أن اسم طيبة يعنى «المدينة» Thbaki فى اللغة المصرية القديمة وهو الاسم الذى أطلق مجازًا على عاصمة الدولة القوية[2]. ولا نستطيع أن ننكر أهمية طيبة التى جعلتها أهلاً لهذه التسمية .

واشتق بعض الكتاب هذه التسمية من الكلمة العبرية Teybah[3] ومعناها «سفينه» أو «فلك». ونحن نعرف أن أهل طيبة كانوا يعبدون الشمس ويعتقدون أنها تحمل هى وسائر الكواكب فى سفن أثناء مسارها. ولقد عبر قدماء المصريين عن هذه الفكرة فى كل آثارهم وخاصة فى اللوحات الفلكية وهذه هى التسمية الأقرب إلى الواقع إذ إن روابط اليهود مع المصريين تجعلنا نعتقد بإشتقاق هذا الاسم من لغتهم .

ولقد اكتشف أحد الرحالة والمعاصريين (بروس) أن تسمية مدينة هابو ترجع فى الأصل إلى مدينة تابو Medynet Tabou أى المتبقى من اسم طيبة ـ إذ إن لفظ Madynet يعنى مدينة . وقد نسلم بسلامة هذه الملحوظة لو أن هجاء الكلمة كان يكتب الطريقة نفسها التى ذكرها الكاتب، ولكنها تكتب - Madynet Abou . والجزء الثانى من الكلمة أى "abou" تعنى القديس . وهذا هو ما تبقى من التسمية القديمة لهذا الجزء من المدينة الذى حدده أنطونيانوس بكلمة "papa". وتتطابق الكلمة اللاتينية "papa" مع العربية «هابو» وهذا هو

---

(١) انظر أبحاث دانفيل عن مصر ص ٢٠٠.

(٢) أ. مارسيل اقترح الرأى نفسه فى بحثه عن «النقوش الكوفية» المجلد الأول.

(٣) تعنى بالعبرية «سفينة» أو «فلك».

الرأى الأرجح . والبعض يكتبها Madynet Habou. والبعض الآخر يرى أن المدينة هابو تعنى مدينة الأب لأنهم زعموا أن سيزوستريس شيد هذه المدينة تخليدا لذكرى والده . وهذا الجزء من المدينة يضم أروع الآثار التى تحدثنا عنها[١] والحكم هنا للشرقيين القادرين وحدهم على تأكيد هذه الأحداث. ولكن الشىء المؤكد هو أن مبانى مدينة هابو لها علاقة كبيرة بفتوحات سيزوستريس[٢].

ولقد احتفظ العبريون بتسمية نو-آمون لمدينة طيبة وهى التى تعنى باللغة المصرية القديمة مدينة آمون وهى المدينة المخصصة لعبادة الشمس - البرج الرائد فى البروج الفلكية . والترجمة السبعينية فسرت هذه الكلمة «بملك آمون» وهو الاسم الذى أطلقه الإغريق على طيبة أو مدينة جوبيتر . غير أنه من الواضح أن هذه التسمية كانت لا تطلق فى العصور القديمة على مدينة طيبة بأكملها ولكن على الجزء من المدينة الذى يضم الكرنك والأقصر والمساحة المنحصرة بينهما على الضفة الشرقية للنهر . ويؤيد استرابون[٣] فكرة وجود هذا الجزء من المدينة فى الفترة التى سافر فيها إلى مصر، وأشار إلى أن هناك جزءاً آخر من طيبة على الضفة الشرقية حيث توجد ممنيوم . ولن نكرر ما سبق وشرحناه فى هذا الشأن[٤] ولكننا نذكر بأن بطليموس[٥] ذكرها باسم «ممنون» بدلاً من «ممنونيوم» وحدد موقع بلدة أخرى أبعد قليلاً من النهر أطلق عليها تاتيريس.

والتشابه بين هذا الاسم وبين فاتوريت الذى أطلقه بلينى[٦] على إحدى المقاطعات الواقعة فى هذا الجزء من مصر دفعت دانفيل[٧] إلى الاعتقاد أن بلدة

---

(١) انظر وصف آثار مدينة هابو، القسم الأول من هذا الفصل .

(٢) نفسه .

(٣) انظر الاستشهاد فى وصف استرابون لتمثال سهل طيبة ، القسم ٢ من هذا الفصل .

(٤) انظر وصف تمثالى سهل طيبة - القسم الثانى من هذا الفصل.

(٥) بطليموس ، الجغرافيا ، الكتاب الرابع، ص ١٠٧ طبعة فرانكفورت ١٦٠٥ .

(٦) التاريخ الطبيعى ، الكتاب الخامس ، المقطع ٩.

(٧) انظر أبحاثه عن مصر، ص ٢٠٦.

«ممنون» ـ الاسم الذى أطلقه بطليموس ـ هى نفس البلدة التى أسماها بلينى (فاتوريت)، ونحن نؤيد تمامًا هذا الرأى. وهكذا فإن بلدة ممينوم ـ عند استرابون ـ وممنون ـ عند بطليموس ـ وفاتوريت ـ عند بلينى ـ تقع كلها فى الموقع نفسه الذى لا يدل الآن على أى أثر للعمران .

وخلاصة القول، أن مدينة طيبة ـ بعد أن فقدت عظمتها القديمة ـ تم تقسيمها إلى مدن أو بلدات عدة أطلق عليها العديد من الأسماء. وربما يكون هذا التقسيم هو امتداد لما كان عليه الحال فى عصور أقدم من عصر طيبة، ونحن نجد فى هذه التفسيرات بعض ما يؤكد ما اقترحناه[1] بشأن موقع طيبة ومساحتها.

المبحث الرابع : دراسة فقرة لهوميروس عن مدينة طيبة

تعرف مدينة طيبة باسم هيكاتومبيل[2] ومدينة المائة الباب ـ حتى لا نبحث طويلاً عن اكتشاف الغرض من وراء هذه التسمية . فهوميروس هو أول من أطلق هذا الاسم على طيبة فى أبيات شعره مما زاد من شهرتها فى العصور القديمة. وفى العصور الحديثة، التى كنا نجهل فيها وجود مثل هذه الآثار الرائعة. ونحن ندرك أن أمير الشعراء هوميروس كان يضفى طابع الدوام على الأشياء التى يتحدث عنها، وذلك للتنوع الشديد فى موضوعاته واستلهامه من موضوعات واقعية من خلال رحلاته العديدة . وأشعار هوميروس لا تعد فحسب من روائع الشعر، ولكن العالم بأسره يتفق على أن هذه المجلدات الثمينة تروى تاريخ العصور القديمة, وتعطى وصفًا دقيقًا لعادات الشعوب وللمواقع الجغرافية التى طاف بها. وعلى الرغم من أن هذه المعالم قد تغيرت بمرور الزمن ـ من حيث

---

(١) فيما يلى .

(٢) جوفينال ـ القصيدة ١٥ ـ وصف المدينة ـ بيت شعر ٢٥٠ ؛ ديودور الصقلى ـ تاريخ المكتبة ، الكتاب الأول. استرابون، الجغرافيا، الكتاب ١٧، ص٨١٥.. إلخ.

اليابسة التى طغت عليها مياه البحار فى بعض المناطق أو تحولت فى مناطق أخرى إلى أرض زراعية بعد ترسيب مياة الأنهار - إلا أننا لانزال نتعرف على طبيعة هذه الأشياء من خلال أشعاره .

فهل من العجيب إذن أن نلجأ إليها فى العديد من المواقف غير الشعرية لمقارنتها ببعض الملابسات الغامضة؟ أو نعتبرها مرجعًا للمعلومات عن العصور القديمة التى يخط لنا ملامحها ؟ وهكذا فإننا نرى أن العظمة التى أضافها هوميروس على طيبة أكدها جميع الشعراء القدامى والمحدثين، وذلك وفقًا لما أورده عنها فى كتابه عن الإلياذه، التى تروى لنا أن أجاممنون أراد إجبار الإغريق على الهرب فى حين عارضه ديوماد ونستور.

وبعد إقناع هذا الأخير، تم إرسال مبعوثين إلى أشيل لإجباره على حمل السلاح. ولكنه رفض الإذعان لطلبهم زاعماً أن أجاممنون خدعه وأهانه . ولكى يثبت أن كنوز الدنيا لن تثنى عزمه، يقول إنه حتى لو أعطاه أجاممنون عشرة أضعاف أو عشرين ضعف الثروة التى وعده بها، وبالإضافة إليها كل غنائم أرجومان وكل كنوز طيبة الدفينة - بلد المائة باب التى ينطلق منها من كل باب مائة رجل بعرباتهم وخيولهم - فإن رأيه لن يتغير ولن يخوض القتال .

«عند مجئ أورخومينوس إلى طيبة المصرية، تلك المدينة ذات المائة باب أو المائتين وجد رجالها شجعانًا مثل الفوارس».

الكتاب التاسع

الإلياذة - بيت شعر ٣٧٩

وهذا النص الذى أعطانا فكرة مبالغًا فيها عن القوة العسكرية لطيبة وإمتداد مساحتها، لا يفترض وجود أكثر من عشرين ألف عربة حربية فى القتال. ووفقًا لما ننقله عن المشاهد الحربية المنقوشة على جدران المعابد المصرية[1]، فإن كل

(١) انظر المباحث ١ ، ٣ ، ٧ .

عربة كان لها محارب واحد فقط، يقودها ويطلق السهام على أعدائه فى آن واحد. فالأمر ليس مستغربًا إذن بشأن القوة العسكرية التى افترضها الشاعر لمدينة تمتلك اليوم مثل هذه الأطلال الضخمة والعظيمة، ولا نستطيع حتى أن نتهم هوميروس بهذا النوع من المبالغة المطلوبة فى الشعر . ما الموقف الآن من مسأله المائة باب التى نسبها إلى العاصمة المصرية القديمة.

وفي كل المواقع التى زرنا فيها أطلال طيبة لم نجد هناك سوى أسوار تحيط وتعزل المناطق الأثرية عن غيرها . ولم نعثر فى أى موقع على أثر لسور عظيم يحيط بالمدينة بأكملها، وبالتالى، فليس هناك من دليل على وجود مثل تلك الأبواب التى أشار إليها هوميروس، ذلك إذا ما كانت تشبه المداخل التى ندخل منها الآن إلى المدن المعاصرة، ومن جهة أخرى يرفض العقل تصديق فكرة وجود مدينة بمثل هذا الاتساع وهذه الأبواب المائة . فباريس التى تصل مساحتها تقريباً إلى ضعف مساحة طيبة[1] ليس بها إلا اثنان وخمسون مخرجاً . والمؤرخون السابقون حاولوا إيجاد تفسير لنص هوميروس من هذا المنطلق . وهكذا فقد اعتقد ديودور الصقلى[2] أن طيبة لم يكن بها - قط - مائة باب ولكنها اكتسبت هذه التسمية من كثرة وتعدد أروقة القصور والمعابد التى تكتظ بها . وهذا هو على الأقل الرأى الأقرب إلى المنطق . ويضاف إلى هذا أن العصور القديمة فى الشرق كانت تطلق على القصور والمنازل الكبيرة لفظ " باب". وهذا هو ما يؤكده استمرار تسمية "بيبان الملوك " فى طيبة التى تعنى أبواب الملوك فى المقابر العظيمة المحفورة داخل الوادى المجاور للقرنة . وفى البلاد الشرقية الآن، تعتمد فخامة المسكن على المدخل الوحيد الذى يتم فيه استقبال الضيوف وإجراء المقابلات. وأعتقد أن هذا هو الحال الذى كانت عليه مصر منذ قديم الزمن . ولقد أراد هوميروس نقل هذه العادات عن طريق الخطوط العريضة. وكل الإلهام الذى ينبع من أبياته يرجع إلى القارئ نفسه وليس إلى الشاعر .

---

(١) انظر ما سبق.

(٢) يقال أيضًا إنها لم تكن مائة باب، ولكن أكثر من ذلك، ولهذا فهى تُعرف باسم المدينة ذات الأبواب العديدة.

وبعض الرحالة فسروا كلام هوميروس تفسيرًا حرفيًا، فسعوا إلى البحث عن أطلال تلك الأبواب. واتجه سعى أحدهم[١] إلى المائة جبل التى تحيط بالمدينة، حيث تم حفر مقابر الملوك . ومن الصعب أيضا التصديق بوجود المائة جبل - التى يتحدث عنها هذا الرحالة - فى هذه الأماكن كما هو الحال بالنسبة للمائة باب التى يقصدها الشاعر .

وإذا ما حاولنا ألا نلتزم بالنص الحرفى لهوميروس، فإننا - كما سبق وأشرنا - نرجح أن يكون المقصود بها الفتحات العديدة لساحة[٢] مدينة هابو الفسيحة والواقعة داخل السور جنوب شرق الأقصر . وأغلب الظن كانت فلول القوات تخرج من هذه الساحة التى كان يتم فيها تجميعها فى بعض الظروف الخاصة.

وإذا ما فسرنا نص هوميروس بتلك الطريقة، تصبح الأمور أقرب إلى الواقع . غير أننا نؤكد أن هذا النص ظل مصدرًا للمبالغات التى قيلت عن مدينة طيبة وخاصة من قبل المفسرين الذين حاولوا شرحه من أمثال ديودور الصقلى - جوفينال وبومبونيوس ميلاً، أكثرهم إثارة لاهتمامنا[٣]. فهو لم يكتف بقوله أن المدينة لديها مائة باب - وفقًا لهوميروس - ولكنه أضاف من غير سند أو دليل أن طيبة كان بها مائة قصر ينطلق من كل منها عشرة آلاف مقاتل؛ أى إن قوات طيبة كانت تزيد - وفقًا لهذا المنطق - على مليون رجل .

وقد تتضاءل هذه المبالغة إذا ما قارنها بأقوال أحد المفسرين لهوميروس[٤] الذى زعم أن المدينة كان بها ثلاثة وثلاثون ألف طريق تشغل مساحة ثلاثة آلاف وسبعمائة، وأن بها مائة باب، وسبعة ملايين نسمة، وكان ينطلق من كل باب

---

(١) بروس - فى رحلته إلى منابع النيل - انظر الجزء ٢ ص١٤٩ ترجمة. كاستيرا.

(٢) انظر القسمين ١، ٧ من هذا الفصل.

(٣) حكم أمازيزيس ٢٠ ألف مدينة كانت أشهرهم مدن سايس منف وصان وتل بسطة والفنتين وطيبة التى كان يدعوها هوميروس مدينة المائة باب بينما يقول آخرون إنها كانت أكثر من ذلك بكثير وأن المائة باب كانت بمثابة المداخل الرئيسية فقط للمدينة وأنه كانت هناك مداخل أخرى قديمة تتعدى الألف باب.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٠ فى نهاية هذا البحث.

عشرة آلاف مقاتل وألف فارس ومائتا عربة قتال. ولقد تعدت من بعيد هذه المبالغات عدد السطور التى كتبت عليها لأنه كيف نتقبل فكرة وجود مدينة بها ثلاثة وثلاثون ألف طريق ومساحتها تصل إلى ثلاثة آلاف وسبعمائة آرور[١] وهى مساحة أقل بكثير من المسطح الحالى للأطلال التى لاتزال قائمة حتى الآن، فباريس ذاتها ليس بها ألفا طريق وهى تتعدى بكثير مساحة طيبة[٢] وشوارع مدينة لندن لا تتعدى لستة آلاف وهى من أكبر المدن من حيث المساحة. وكيف نتقبل أيضاً فكرة وجود مليون محارب وسبعة ملايين نسمة داخل مدينة واحدة ؟ فمبالغات هذا المفسر ليس لها أى أساس من الصحة فى روايات المؤرخين القدامى ليس فحسب عن طيبة، ولكن عن مصر بأكملها، التى أكد لنا هيرودوت وأرسطو[٣] بالفعل أنها كانت تسمى فيما مضى طيبة انطلاقا من اسم عاصمتها. ومصر تسمى الآن بهذا المسمى انطلاقًا من اسم عاصمتها القاهرة التى تسمى مصر . وفيما يتعلق بالسبعة ملايين نسمة التى قدرها المفسر لتعداد طيبة ، فإنها تمثل تعداد المدينة فى الفترة الذى زار فيها ديودور مصر، وهى الفترة الأكثر اكتظاظاً بالسكان[٤]. أما فى عهد هذا المؤرخ، فلم يتعد تعدادها الثلاثة آلاف نسمة. وربما يكون المقصود بكلمة «شارع» لفظ مدينة أو قرية. وحينما أراد المؤرخ ذكر طرقات طيبة كان يقصد عدد القرى أو المدن - التى ذكرها سقراط[٥] - فى عهد بطليموس فيلادلفوس .

وعندما كرر ديودور الصقلى هذه الادعاءات قام بتأكيدها. ونحن نرى أن تفاخر كهنة مصر بهذه الوقائع جعلهم يؤكدون عليها، ولكن من الصعب علينا تصديقها عندما نعرف أن هذه المدينة لا تضم حاليًا أكثر من ألفين وخمسمائة

---

(١) انظر ما سبق .

(٢) نفسه.

(٣) كانت مصر تلقب بمدينة طيبة القديمة (هيرودوت، الكتاب الثانى، المقطع ٩٦) وقديمًا كانت مصر تعرف بطيبة، أرسطو، المقطع ١٤.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١١ فى نهاية هذا البحث.

(٥) القصيدة الغزلية الريفية .

قرية أو بلدة، وأن تعدادها لا يزيد عن مليونين وثلاثمائة ألف نسمة، وأن مساحة الأراضى الزراعية تبلغ تقريبًا ألفًا وثمانمائة فرسخ مربع. ومهما تكن قوة القوانين التى كانت تحكم سياسة مصر فى العصر القديم، فإننا لا نستطيع أن نسند إليها مثل هذه المبالغات التى ذكرناها.

ووفقًا للتفسيرات المتعلقة بآثار مصر، قدر استرابون[١] عدد قوات طيبة بمليون محارب وقدرهم تاسيت[٢] بسبعمائة ألف. غير أن كل تلك المعلومات تشتق من مصدر واحد ألا وهو محصلة غرور كهنة مصر. ولا يسعنا هنا إلا أن نقدرها حق قدرها .

وعلى الرغم من أن نص هوميروس فيما يتعلق بالقوة العسكرية لطيبة ليس مبالغاً فيه، فإن هناك ما يجعلنا نعتقد أن العشرين ألف عربة عسكرية التى ذكرها الشاعر كانت تمثل جيش مصر بأكمله، لأن ديودور الصقلى[٣] يحدثنا عن وجود أساسات لمائة اسطبل تصل سعة كل منها مائتى حصان، على الضفة الغربية للنهر من منف إلى طيبة، وذلك فى الفترة التى زار فيها مصر. وهكذا نرى أن القوى العسكرية لمصر التى كانت تقوم على العربات الحربية التى تجرها الخيول ـ لم تكن فى طيبة وحدها، ولكنها كانت منتشرة بطول البلاد، وكان يتم حشدها غالبًا فى العاصمة فى بعض الفترات وفى الظروف الطارئة مثل الاحتفالات الرسمية، أو الخروج لحملات بعيدة . فعلى الرغم من قوة أعظم رجالها فى القرن الأخير، علينا التسليم بأن القوات المصرية لم تكن قط قوات غازية .

وفى الأوقات المعروفة ـ يقول فولتير[٤] ـ لم يكن المصريون قط قوة تهديد لغيرهم، ولكن كل من حاول غزو بلادهم نجح فى إخضاعهم، بدءًا من كسرى

---

(١) انظر الاستشهاد رقم ١٢ فى نهاية البحث.
(٢) انظر الاستشهاد لهذا المؤرخ .
(٣) انظر الاستشهاد رقم ١٣ فى نهاية البحث.
(٤) انظر دراسة حول العادات .

وقمبيز والإسكندر وقيصر وأغسطس والخليفة عمر والمماليك وحتى سليم. والحق يقال: إن الشعب الخاضع يمكن أن يتحول فى أوقات أخرى إلى غاز وأكبر دليل على ذلك هم الإغريق والرومان . ونحن على ثقة من عظمة الرومان القديمة أكثر من ثقتنا فى عظمة سيزوستريس". فى عهد فولتير كان من الممكن أن يقال مثل هذا الكلام عن مصر، ولكن بعد الحملة الفرنسية واكتشاف الآثار التى لاتزال قائمة وتشهد على انتصارات وأمجاد رمسيس الثانى[1] وسنوسرت[2]، وغيرهم من الملوك المحاربين الذين نجهل أسماءهم، ولكننا نرى أعمالهم محفورة على الصخر، هل يمكن أن نشك فى الحملات الحربية التى كان يشنها قدماء المصريين؟ هل يمكننا رفض الاقتناع الناجم عن تطابق الوثائق التاريخية مع سلسلة الوقائع المتتابعة التى تنقلها لنا الزخارف التاريخية البارزة فى قصور طيبة والتى نرى فيها عرضاً لمعارك[3]، عبوراً لنهر، وحصوناً قلاعية ومعارك على عربات حربية؟علينا التسليم إذن أن حال الإذلال الذى يعانى منه المصريون منذ فترة طويلة سبقه حقبة من المجد والانتصارات .

المبحث الخامس: أصل طيبة وبناؤها

من الصعب علينا التحدث عن أصل طيبة بطريقة مرضية؛ لأن كل من سبقنا من الكتاب الأفاضل فى هذا المجال لم يترك لنا إلا الشك والتردد فالبعض عندما أرجع تشييد هذه المدينة إلى الآلهة أعتقد بذلك أن أخبارها ستطوى مع الزمان، والبعض الآخر أرجعها إلى ملوك قدماء المصريين الذين لم يتركوا لنا إلا ذكراهم التاريخية . وحتى ديودور الصقلى يتفق معنا فى الرأى بأن الكتاب بل ورهبان مصر أنفسهم اختلفوا فى هذا الشأن[4]. وهو يؤيد هيرودوت الذى أسندها إلى عصر أقدم ملوك مصر وهو ما قدره المؤرخان بما لا يقل عن اثنى

---

(١) انظر وصف قصر ممنون أو مقبرة أوسيمانديياس ، القسم ٣ من هذا الفصل الأول.
(٢) انظر مدينة هابو ـ القسم الأول من هذا الفصل.
(٣) انظر وصف مدينة هابو ، قصر ممنون أو مقبرة أوسيمانديياس، الأقصر والكرنك.
(٤) انظر الاستشهادين رقم ٥ ، ١٤ .

عشر أو أربعة عشر ألف عام من قرننا هذا[١]. وأفلاطون[٢] الذى خالط كثيرًا زملاء كهان وأقام بطيبة يحدثنا أن المصريين قاموا بالنحت والرسم قبل زمانه بعشرة آلاف عام. وهو ما يؤكد أن هذه الأعمال تعود إلى نشأة المملكة المصرية. والآثار الفلكية التى اكتشفناها فى العديد من معابد الصعيد ومقابر الملوك فى طيبة تطلعنا على أحداث لا يمكن حدوثها إلا فى الماضى البعيد، منذ قرون عدة متتابعة.

ولن نخرج عن الموضوع إذا ما قلنا أن روايات المؤرخين والفلاسفة الإغريق والرومان تسابقت جميعها للإعتراف بأن المصريين هم أقدم الشعوب على الإطلاق . فكل الشواهد تدل على أننا يجب أن نسند تشييد المدينة التى تشهد إلى الأبد على قوة المصريين إلى عهد ما قبل الإغريق . أضف إلى تلك الإعتبارات أن معظم مبانى طيبة تدل على قدمها قدم الزمن . وهذا القول ليس من شأنه التأثير على أولئك الذين لم يشاهدوا قط تلك الآثار ؛ ولكنه يقنع أولئك الذين تمكنوا من عقد مقارنات فيما بينهم عن الآثار المصرية القديمة بعد أن زاروها على أرض الواقع . وفى بلد لا يتوفر لديه أى غرض من أغراض التدمير، بلد لا تتلبد فيه السماء بالسحب وتهطل فيه الأمطار الغزيرة كما يحدث فى بلادنا، بلد لا يعانى من الجفاف أو الرطوبة من الحرارة أو الصقيع، لا يمكن أن يكون بناء مثل هذه الآثار التى نرى أطلالها فى طيبة[٣] قد تم إلا ليترك فى نفوسنا أثرًا لا يمحوه الزمان. وعلينا أيضًا لفت الأنظار إلى أن مبانى طيبة القديمة قامت على أنقاض آثار أخرى ربما تكون هى الأخرى قد أتى عليها الدهر[٤].

---

(١) انظر صحيفة تسلسل الأحداث التاريخية لملوك مصر وفقا لديودور و هيرودوت ، المجلد ٣ الطبعة الجديدة ، ترجمة لارشر ، ص ٧٣ و ص ١٢٥.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١.

(٣) انظر وصف الكرنك ـ القسم ٨ .

(٤) نفسه .

المبحث السادس: طيبة عاصمة لإمبراطورية لم تقتصر فحسب على حدود مصر

ادعى بعض النقـــاد(١) وفقًا لمصـادر موثوق بها إلى حد ما أن طيبـة كانت عاصمة إمبراطورية لم تقتصر فقط على آخر شلال لنهر النيل، ولكنها كانت تمتد إلى النوبة واثيوبيا. وهذا الرأى تؤيده بعض الوقائع التى جمعناها. وهذا لا يعنى أننا نريد اثبات أن مصر وأثيوبيا كانتا دوما مملكة واحدة، ولكن الشىء المؤكد - وفقًا لشهادة المؤرخين وملاحظات بعض الرحالة أن أثيوبيا وقعت فى فترة ما تحت السيطرة المصرية(٢). ولقد نسب المؤرخون فترات وجود هذا الإقليم إلى عدد غزوات سيزوستريس. وكل الشواهد التى درسناها فى «فيلة»(٣) تجعلنا نعتقد أنه تم تشييد معابد ومبانى لها نفس عمارة بلاد طيبة بعد الشلال الأخير على ضفاف النيل. والرحالة الجلد نوردن رأى جزءًا من هذه الآثار وقام بنشر صورها فى أعماله. والقائد بليارد الذى تتبع آثار المماليك إلى أبعد من أسوان بقليل تحقق - مع بعض أعضاء من لجنة العلوم والفنون(٤) - من الحقائق والمعلومات التى أوردها نوردن. والأمر الثابت هو أن هذه الآثار تبدو عليها الحداثة مقارنة بآثار طيبة القديمة. هذا هو على الأقل الإحساس الذى تولد لدينا عند رؤيتنا «لفيلة» التى لم يعد لها وجود فى مصر. فهناك شئ يجعلنا نعتقد أن هذه الآثار ما هى إلا محصلة لتوسعات القوة المصرية فى الفترة التى كانت فيها طيبة عاصمة الإمبراطورية، ومما يؤكد هذا الأمر هو تقارير الرحالة

---

(١) انظر أ. باو وأبحاث أكاديمية النصوص والآداب.

(٢) لا نريد فى هذا المجال مناقشة العصر الأقرب حداثة الذى ثبت فيه قيام جاليات مختلطة من المصريين والإغريق وصلت حتى أثيوبيا، فأنقاض مدينة أكسوم الملكية التى لاتزال تحتفظ ببعض الآثار ذات الطابع المصرى الإغريقى المختلط، ونقوش ذكرت اسم بطليموس يورجتيس تعلن بطريقة لا لبس فيها أن هذه المدينة القديمة خضعت للحكومة المصرية فى عصر البطالمة.

(٣) هيرودوت التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ١١٠، ص ١٢٩ - طبعة ١٦١٨ وديودور الصقلى تاريخ المكتبة، ص ٦٤، المجلد الأول - طبعة ١٧٤٦.

(٤) أ. نيكتو - أحد زملائنا - كان من بين هذه المجموعة ونشر ملاحظاته فى كتاب يحلم اسم «رحلة إلى صعيد مصر».

التى لا تشير قط إلى معالم عن وجود شعب متحضر فى اثيوبيا يسبق عصر المصريين. ولا نخلص من هذا إلى أن مصر لم تستقبل فى العصور القديمة جاليات أثيوبية، فشهادة ديودور الصقلى[١] تؤيد إلى حد كبير هذه الفكرة وهناك أيضا بعض المقارنات التى تشيرإلى قيام علاقات بين مصر وأثيوبيا .

وإذا كنا نرى فى اللغة الهيروغليفية ما يعبر عن الكثير من الحيوانات المصرية، فهناك أيضًا نقوش للعديد من هذه الحيوانات غير المصرية كالأسد على سبيل المثال . فصحراء قلب أفريقيا[٢] هى موطن هذه الحيوانات . ولقد روى الرحـــالة[٣] أنهم صادفوا الكثير منها فى الطريق منلجندرة إلى سنار فالزرافة- من ذوات الأربع ـ ضخمة الحجم، مرتفعة القامة، طويلة الرقبة والأرجل الأمامية ـ تقطن اثيوبيا ولم تتعد قط المنطقة الاستوائية ورغم من ذلك نراها منقوشة على آثار طيبة وخاصة فى أرمنت . ويبدو لنا أن هذه الشواهد تؤكد آراء المؤرخين فيما يتعلق بالعلاقات بين مصر وإثيوبيا . وبوجه عام هذا هو رأى كل من كتب عن مصر. وسواء كان هذا هو الوضع التى كانت عليه تلك العلاقات أم أن الأثيوبيين المتحضرين قد أدخلوا إلى مصر العلوم والفنون مع تتابع هبوطهم إلى نهر النيل فقاموا بتشييد هذه الآثار التى نراها الآن فى النوبة وعند بلوغهم طيبة وضعوا أساس هذه العاصمة القديمة، وزخرفوا آثارها، فهذا هو ما لا نستطيع اثباته على الرغم من أنه هو الرأى السائد بصفة عامة. ذلك أن نمط العمارة المصرية وطبيعة زخارفها التى شملت الأشجار والنباتات التى تنمو على ضفتى النيل، كل ذلك يجعلنا نعتقد ـ على عكس الرأى السائد ـ أن مركز الحضارة والفنون كان فى طيبة بمصر وانطلقت منها لتشرق بنورها على الشمال والجنوب وتشييد الآثار فى الوجه البحرى والنوبة .

وإذا ما سلمنا بهذا الرأى، فإن علينا رفض تأييد أولئك الذين يعتقدون بنزوح شعوب أفريقيا الجنوبية نحو الشمال وينسب أصل المصريين إلى الجنس

---

(١) ديودور الصقلى تاريخ المكتبة ص ١٧٥ ـ المجلد ١، طبعة ١٧٤٦ .

(٢) انظر «التاريخ الطبيعى» ، لبوفان «ذوات الأربع» ، الجزء الثامن .

(٣) انظر رحلة بوانسيه .

الأسـود(١)، وهو رأى لا أساس له من الصحة؛ لأن فنون الآثار المصرية ـ بدءًا من التماثيل الضخمة، حتى القطع الصغيرة ـ تخلو من أى وجه زنجى. زد على ذلك أن رؤوس المومياوات فى سراديب طيبة(٢) تعبر عن مظهر جانبى مستقيم للوجه وسكان النوبة وإثيوبيا ـ وفقًا لأقوال الرحالة البرتغال والفارسى بروس ليس بها أية ملامح أو شعر الزنوج . وهذه حقيقة تحققنا منها بأنفسنا فى فيلة والقاهرة حيث شاهدنا الكثير من رجال هذا البلد. فالمظهر الجانبى للوجه عندهم مستقيم والشفاه رقيقة والشعر طويل ومموج وليس مجعدًا أو خشنًا. والحق يقال أن بشرتهم سمراء ولكن ليست هذه هى السمة الوحيدة للزنوج . بالإضافة إلى كل هذه الحقائق التى تثبت أن المصريين ليسوا من أصل أسود، فلدينا تمثال أبى الهول عند أهرامات ممنف ؛ فملامح هذا الوجه لا تذكرنا قط بقسمات الزنوج ولكنها تقترب من الأقباط ـ أحفاد المصريين ـ وفقًا لرأى الأغلبية. وحتى إذا كانت هذه الرأس رأس زنجى، فما محصلة هذه الحالة الفردية؟ فى رأيى لا نستطيع الجزم بأن المصريين ينتمون إلى الأصل الأسود؛ مثلما لا نستطيع استخلاص أن هذا الشعب له رأس ابن آوى أو الصقر أو أبو منجل، لأننا نرى هذه الوجوه منقوشة على الآثار. ألا نتعرف على ذوق المصريين من خلال هذه الوجوه الرمزية ؟ فلماذا لا يكون إذن وجه «أبو الهول» هو أحد هذه الوجوه؟

المبحث السابع: ما أسباب ازدهار طيبة؟

إن العظمة والرونق اللذين يشعان من أطلال طيبة يجعلاننا نبحث فى أسباب هذه العظمة، ولكن علينا أولاً التحفظ على الرأى القائل بأن المصريين ـ كما زعم البعض ـ شعب عاش فى عزلة ولم تكن له علاقات مع الجوار. وأن روعة آثاره الطائلة ترجع إلى الكثافة السكانية لشعبه ، بثرواته التجارية من إقليم لإقليم، ولوفرة محاصيله الزراعية على أرض خصبة لا تضاهيها خصوبة أخرى . وإذا

---

(١) انظر «الأطلال» بقلم دوفولنى ص ٢٩ وهامش هذه الصفحة.
(٢) انظر اللوحتين ٤٩ – ٥٠ ، المجلد ٢.

كان المصريون فى العصور القديمة قد نجحوا وفقاً لتاسيت[١] فى إبعاد الإغريق عن أراضيهم، فقد كانت لهم علاقات ليس فحسب مع الهند التى نقلوا عنها السلاح ولكن أيضا مع الفرس. وبهذا نتأكد من أن طيبة ظلت لفترة طويلة من الزمن مركزاً لتجارة تلك البلدان الغنية مع فينيقيا وأن الغازين الذين اعتلوا عرش مصر سعوا إلى تكديس غنائم الشعوب المهزومة. فالتحف التى امتلأت بها معابد وقصور طيبة - وفقًا للمؤرخين[٢] - والزخارف البارزة على جدران المبانى[٣] تؤكد كلها علاقات مصر مع الهند. ومن جهة أخرى، ألم يخبرنا هوميروس[٤] - عندما تحدث عن طيبة - أنهم جلبوا من هناك ثروات ضخمة كما كان الحال مع أورخومان - أحد أشهر المدن الإغريقية فى العهد الذى عاصره الكاتب ؟ ولنستعرض سريعا الأسباب التى جعلت مصر تزدهر فى العصور المذكورة فى التاريخ. ولنستنتج حال هذا البلد فى العصور الأكثر تقدما. فموقع مصر بين بحرين، أحدهما يحيط بشواطئ الهند - التى تمد الغرب منذ أمد طويل بمنتجات أراضيها الزراعية وبصناعتها - وأراضيها التى يجرى فى معظم أجزائها نهر ملاحى كبير، جعلت منها مركزا من أكثر المراكز حظا فى التجارة، ودفعت الإسكندر الأكبر - الذى أدرك قيمة هذا الموقع المتميز ونشاط سكانها - منذ وصوله إليها لإرساء أساس مدينة تصبح مركزاً للعلاقات التجارية بين العالم. فالملوك الأوائل دأبوا على تنشيط حركتها وظل هذا النشاط قائما حتى عهد آخر أمراء الأسر المالكة. فقاموا بحفر قناة تصل البحر الأحمر بالنيل وشق الطرق وسط صحراء صعيد مصر، وأصبحت الإسكندرية فى عهدهم المدينة الأكثر ثراء فى العالم التى تعرض فى أسواقها الرائعة المنتجات النادرة من كل أرجاء البلاد المعروفة. ولكن قبل هذه الحقبة المشرقة لم يتوان المصريون عن ممارسة التجارة حتى فى ظل قهر حكومة الفرس المستبدة، فتراهم فى عهد

---

(١) انظر الهامش ١ - ص ٤٨٦ ، المجلد ٢.

(٢) انظر جزءًا من نص لديودور الصقلى ذكرناه فى وصف الكرنك - القسم ٨ من هذا الفصل .

(٣) انظر وصف آثار مدينة هابو القسم الأول من هذا الفصل.

(٤) انظر ما سبق.

داريوس بن هيستاسب يطورون وسائل التجارة البحرية واستكمل هذا الأمير الأعمال التى بدأها المصريون للازدهار والتوسع الملاحى .

وفى عصر آخر الفراعنة، ازدهرت التجارة ازدهاراً كبيراً وخاصة فى عهد أحمس وخلفائه أبريس ونيكاو. فإذا كانت منف قد وصلت إلى أوج مجدها وثرائها فى عهدهم، فكذلك الحال بالنسبة للإسكندرية التى تدين بالكثير لمحاولات أهلها. فنيكاو هو الذى أمر بحفر القناة التى تصل البحرين غير أن أصل الفكرة يرجع إلى سيزوستريس أشهر الملوك الفراعنة وأبرزهم جهدا فى تنمية العلاقات الاقتصادية وتحقيق المجد لبلاده؛ فالفتوحات المجيدة والأعمال العظيمة التى ينسبها إليه المؤرخون[1] وكذلك تحسين حال البلاد وتشييد المبانى العامة كانت من قبيل المعجزات والأساطير. والشىء المؤكد لنا الآن هى حملة هذا الملك الغازى للهند[2]. وعندما يخبرنا ديودور الصقلى[3] بأن سيزوستريس أمر ببناء سفينة هائلة من خشب الأرز تكسوها الفضة من الداخل والذهب من الخارج لإهدائها للإله المعبود فى طيبة، فإن دل هذا على شئ إنما يدل على ازدهار الملاحة فى عصر هذا الملك. ومصر تدين له بالحقبة المشرقة للتجارة التى وإن ثار الشك بشأنها فيما مضى، فقد أصبح الأمر الآن لا خلاف عليه. وتنقصنا الوقائع لكى نتناول حقبة أبعد من ذلك، ولكن الثابت الآن هو أن فن الملاحة فى مصر لم ينشأ بين يوم وليلة. وأن المصريين لم يكتسبوا فجأة حب التجارة. والأمر الشبه مؤكد ـ على العكس من ذلك ـ هو أن عبقرية سيزوستريس أعطت دفعة جديدة لحرفة كانت موجودة بالفعل. وأن حملته إلى الهند كان الغرض منها تحديد المزايا التى سيكتسبها من السيطرة على بلد معروف بالإضافة إلى تمكين المصريين من إتقان علاقات تقليدية. وإذا ما كان مجال بحثنا هذا يسمح بالخوض فى إثبات العلاقات بين مصر والهند

---

(١) انظر النصوص المنقولة عن هيرودوت وديودور فى وصف آثار مدينة هابو، القسم ١ من هذا الفصل.

(٢) انظر وصف آثار مدينة هابو .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ١٥.

لاستشهدنا بعدد كبير من الوقائع لكى نخلص إلى رأى يصعب معارضته ؛ ولكننا سوف نكتفى بالعلاقات المميزة بين الشعبين فى مجال الفلك . ونحن نؤكد أن المصريين قاموا ـ منذ قديم الأزل ـ بالتجارة مع الهند وأن طيبة هى المحصلة الأولى الرائعة والمعروفة التى تولدت عن القوة والثروة التى تمنحها التجارة للشعوب التى تمارسها . وملحوظة أخيرة[١] هو أن هذه العاصمة تبدو وكأنها كانت مركزاً لديانة امتد أثرها إلى المدى البعيد وجذبت فى عصور محددة طائفة من الحجاج مما أثمر بالضرورة عن زيادة نشاط التجارة وساهمت هدايا أولئك المريدين فى زيادة رونق المبانى. فعن طريق إقامة هذه العلاقات، استطاعت روما الحديثة أن تشيد قبة القديس بيتر الرائعة بكل عظمة المسيحية وثرائها .

المبحث الثامن : الكوارث التى شهدتها طيبة تباعاً

بالرغم من عصر الظلمات فى أوائل عهد الملكية المصرية، ووسط تناقضات المؤرخين حول أسماء الملوك من حيث عددهم وتتابعهم على العرش، فإننا نكشف أن هناك تغييرات كبيرة قد وقعت على مر العصور فى الإمبراطورية المصرية. والشيء المؤكد هو أن أهل البدو ـ التى لاتزال سلالتهم تقطن صحراء جنوب وشرق مصر ـ قاموا بشن هجمات مباغتة لنهب وحرق المدن وبث الهلع الذى يمكن أن يسببه أى شعب رحال ومتشرد اعتاد على حياة السرقة والسلب ضد أمة تتمتع بالحضارة وإتقان الفنون. وهناك ما يجعلنا نعتقد أن الخارجين على القانون العرب ينتمون إلى أصلهم البدوى نفسه. ومهما يكن، فإن مانيتون[٢] أكد وقوع إحدى غارات هذا الشعب راعى الغنم للاستيلاء على عرش مصر. ولم تسلم طيبة على الأرجح من هذا الهجوم. وقد تكون هذه الحقبة هى أسوأ فترات التدمير التى تعرضت لها العاصمة. ولكن بعد تتابع الملوك المصريين لهؤلاء

---

(١) انظر وصف مدينة هابو والأقصر.

(٢) انظر فلافيوس يوسيفوس ، الكتاب ١، الفصل الخامس «فى الرد على أبيون».

الرعاة الطغاة عادت وأشرقت طيبة من جديد . فبدأ سيزوستريس تجميل مبانى العاصمة المصرية التى سبق وزخرف قصورها كل من رمسيس الثاني وممنون، تلك الزخارف الباقية حتى الآن. وقد يصيبنا الفضول لتحديد الزمان الذى عاش فيه أولئك الملوك، ولكن الشك فى تسلسل أحداث التاريخ لن يتيح لنا التوصل إلى نتيجة ما. ويبدو أن عظمة طيبة لم تصعد إلا بعد أن أصبحت منف مقر ملوك مصر، أى فى أغلب الظن بعد حرب طروادة. ومؤيدو هذا الرأى يستندون إلى التزام هوميروس الصمت حول منف، لأنه لو ازدهرت هذه المدينة فى الفترة التى زار فيها هذا الشاعر مصر لتحدث عنها دون شك . ولكنها ظلت مزدهرة طيلة الفترة التى كانت مقرا لملوك مصر، وكانت تعادل منف فى عظمتها حتى حلت الكارثة التى أوقعت مصر تحت السيطرة الفارسية. وقبل هذا العصر، ذكر التاريخ غزوة واحدة شنها نبوخذ نصر على مصر [1] ، فنهب وسلب هذا البابلى ثروات البلد الطائلة من طيبة، ورجع إلى بلاده بعدد كبير من الأسرى .

وكان أحمس من بين آخر الملوك الذين تمتعت مصر تحت رايتهم بالحرية والاستقلال، فعهده كان بداية للأحداث الكبيرة التى أدت إلى تقويض البلاد. وطمع قمبيز فى إخضاعها مدفوعاً بالحقد والثأر، فهجم عليهم فى ضراوة الأسد وكسب المعركة. واضطرت منف للاستسلام وعانت من كل أهوال الحرب: حرق ونهب المعابد وازدراء كل ما يتعلق بالمعتقدات الدينية، إهانة كهنتها، اذلال العائلة الملكية وقتل الملك أبسماتيك، وتوغل قمبيز فى صعيد مصر حتى وصل إلى طيبة التى لم تسلم من نهب الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة التى كانت تزين المبانى العامة [2]. وتم تدمير كل معابدها وقصورها بالحديد والنار، وكسر التماثيل الهائلة والمسلات واقتلاعها من قواعدها . ووصل هذا التدمير إلى أقصى مداه لدرجة أن آثار هذه الكارثة الرهيبة لاتزال معالمها موجودة حتى الآن.

---

(١) چيروم بروفيت ، المقطع ٦٦.

(٢) ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، ص ٥٥، المجلد ١ ، طبعة ١٧٤٦ .

وكان هدف قمبيز هو القضاء على ديانة المصريين أو بالأصح، الحكومة الكهنوتية، التى وضعت مصر فى مكانة مرموقة وجعلت منها مركزا للتجارة. وعلى ما يبدو، فإن هذا الأمير كان يتذوق الفن . فأعمال النحت ـ الثرية بمادتها وصنعتها ـ التى نقلها إلى فارس وحرصه على اصطحاب عدد كبير من الفنانين المصريين لتشييد القصور التى لاتزال قائمة فى مدينة برسيوليس والتى تنم عن الطابع المصرى، لهو أكبر دليل على ذلك .

وعلى رغم الكارثة الرهيبة التى حلت بمدينة طيبة أثناء غزو قمبيز لها، لم يتم تدمير هذه المدينة رأساً على عقب، فالآثار المصرية المقاومة للدمار أنهكت قوى هذا الغازى المدمر. واحتفظت طيبة بكثير من ثرواتها حتى أن بطليموس فيلوميتور ـ وفقاً لبوزانياس [١] ـ عكف على سلبها بغرض عقابها لأنها انحازت إلى الجانب المعارض أثناء خلافه مع والدته . ولقد أخطأ أميان مارسلان [٢] عندما أرجع تدمير مدينة طيبة للقراطجة أثناء حملة مباغتة لهم، إذ يبدو أن هذا المؤرخ نقل هذه الأحداث عن ديودور الصقلى [٣] الذى أسند بالفعل هدم مدينة اسمها وهيكاتومبيل تقع عند الجبل الليبي إلى القراطجة. ولكن لا يجب الخلط بين هذه المدينة وطيبة المصرية رغم سهولة تحديد موقعها .

وفى عهد أغسطس، عاث جالوس فسادًا فى طيبة بسبب التمرد. ومنذ ذلك الحين، لم يذكر المؤرخون قط هذه العاصمة التى تقلصت إلى قرى عدة بائسة ومتناثرة هنا وهناك حول الآثار القديمة. وعلى الرغم من هذا، فإن الجزء المتبقى من هذه المدينة على الضفة اليمنى للنهر ألف مدينة حملت اسم ديوسوبوليس، وهو الاسم الذى أطلقه الإغريق على طيبة. وفى عهد الأباطرة الرومان، كانت هى البلدة الرئيسية لمقاطعة ديوسبوليت . واحتفظت ببعض

---

(١) بوزانياس ، أتيكا ، ص ١٥ ، طبعة ١٦١٣.
(٢) أميان مارسلان ، الكتاب ١٧ ، المقطع ٤.
(٣) ديودور الصقلى، ص ٢٦٣ ، المجلد الأول ، طبعة ١٧٤٦.

أهميتها، إذ إنها كانت تملك حق سك العملة، وهو ما تثبته الميداليات التى تحمل رسم هادريان وأنطونياس التى نجدها فى قاعات المسكوكات .

ذلك هو ملخص التطورات التى مرت بها طيبة. وهى لاتزال شامخة وعظيمة وسط أطلالها، ونستطيع أن نؤكد أنها ظلت تشهد على قوة الشعب المصرى لفترة طويلة بعد أن اندثرت مدننا الأوروبية الأكثر فخامة. فطيبة ظلت مجهولة إلى أن ذاع صيتها فى أدب الشعراء والمؤرخين وتقارير الرحالة القلائل الذين زاروها. ولكن الحملة تشهد للفرنسيين بوجود حكومة مدافعة عن كل ما هو ثمين ومهم، وتعمل من خلال عصر التنوير على تخليد الآثار الفنية التى تظل شاهدًا على طيبة لتتعدى بذلك كل آمال المصريين فى الحفاظ على المبانى المهيبة للعاصمة القديمة .

نصوص الكُتّاب

-١-

هذه هى طبيعة البلاد من مدينة هيليوبوليس حتى مدينة طيبة؛ إذ يستغرق السفر بحراً حوالى تسعة أيام تصاعدياً فى النهر وهى مسافة ٤٨٦٠ غلوة، لأنها تبلغ ثمانين شون . ولقد أوضحت فيما سبق أن الجزء الموازى للبحر يعادل ٣٦٠٠ غلوة. والآن سأوضح المسافة من البحر حتى مدينة طيبة فهى ٦١٢٠ غلوة والمسافة من مدينة طيبة حتى إلفنتين حوالى ١٨٠٠ غلوة .

هيرودوت ، الكتاب الثانى ، ص ٩٣ ، طبعة ١٦١٨

-٢-

من الشاطئ إلى مدينة هليوبوليس نرى مصر فى الداخل واسعة ومنبسطة وماؤها وفير وزرعها غزير. والطرق من البحر إلى مدينة هليوبوليس تبلغ قدر المدى بين هيكل الآلهه الأثنى عشر فى أثينا ومعبد زيوس الأوليمبى فى بيزا. ولو حسبنا طول الطريقين، لوجدنا أن الفرق بينهما طفيف، بل إنهما شبه متساويان لأن الفرق لا يزيد عن خمس عشرة غلوة. فالطريق من أثينا إلى بيزا يقل بمقدار خمس عشرة غلوة من الخمسمائة وألف غلوة من البحر إلى مدينة هليوبوليس.

نفسه ، ص ٩٢ .

-٣-

يجاور مصر من الشرق سوريا وبلاد العرب من عند البيلوزيوم عبر الصحراء، حيث تقع مدينة هليوبوليس، وتبلغ طول المسافة ١٥٠٠ غلوة .

ديودور الصقلي ، تاريخ المكتبة ، الكتاب الأول ، ص ٦٧ ،

الجزء الأول ، طبعة ١٧٤٦ .

-٤-

أعلى مدينة بتوليمايس توجد مدينة أبيدوس وبعدها ديوسبوليس الصغيرة فى النهاية مدينة تنتريس التى كانت تعبد الربة أفروديت . ثم بعد ذلك تم بناء معبدا لها بمساعدة كهنة إيزيس وكانت تدعى تيفونيا فى قفط بمصر، وفى بلاد العرب وتحولت إلى مدينة أبولو التى تحولت بعد ذلك إلى طيبة ثم إلى ديوسبوليس .

استرابون ، الجغرافيا ، الكتاب ١٧ ، ص ٨١٣، ٨١٤ ، ٨١٥، طبعة ١٦٢٠)

-٥-

استقر الملك بوزيريس وتبعه بعد ذلك ثمانية ملوك، ويعود إليه اسم تلك المدينة العظيمة التى تسمى بمدينة الشمس المصرية التى اسماها الإغريق مدينة طيبة، وكانت تبعد مسافة ١٤٠ غلوة تقريبًا وأقيم هناك المعبد العظيم (الكرنك) الذى لم يسبقه مثيل فى عظمته .

ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبة ، الكتاب الأول ، ص ٥٤ .

-٦-

وهناك آخرون يقولون إنها كانت عاصمة لمصر، تلك المدينة مشيرين إلى مساحتها التى كانت تقدر بنحو ٨٠ غلوة .

استرابون ، ص ٨١٦ .

-٧-

ديوسيوليس، المدينة الكبيرة للمصريين، مدينة طيبة التى يطلق عليها مدينة المائة باب التى أسسها أوزوريس وإيزيس قبل أن يهاجم الفرس مصر.

إتيان البيزنطى ، الشعب ، ص ٢٤٠ .

-٨-

يقولون إن طيبة هى مدينة الإله زيوس الشاعر ويستثنى هذه الكلمة من الإلياذة، وهو يروى عن وجود تسع قصص إحداها يرجع إلى مصر، حيث إنها عظيمة ولها مائة باب ويحيط بها ٤٢٠ غلوة إلى أن جاء قمبيز الفارسى ودمرها.

أوزاب ، الجزء الخاص ، ص، ٢٥٠

-٩-

من سلالة الملك الثامن ابنه أوخوريوس الذى شيد مدينة منفيس، المدينة المصرية الشهيرة التى تصل مساحتها إلى مائة وخمسين غلوة وكانت رحبة ورائعة الإنشاء .

ديودور الصقلي ، الكتاب الأول .

-١٠-

قديماً كانت الممالك فى مصر وخاصة المصريين والأثيوبيين يدفعون الضرائب، وهى الآن تدعى ديوسبوليس، وكان بها ٣٣٠٠ قرية وبوابات عدة تصل إلى مائة بوابة. دخل الملك أوزوريس من البوابة المائة ومعه مائة ألف من الفرسان ومائتا ألف من المدرعين.

بوميونيوس ميلا ، المقطع ٩ ، ص ٦١٣ .

-١١-

فى السنوات الماضية كانت المدن والقرى حوالى ١٨ ألفاً لكن طبقاً لملاحظات بطليموس، فإنه كان يرى أن عددها ٣٠ ألفاً . والعالم مقسم إلى سبعين بقعة وثلاث قارات ..

ديودور ، ص ٣٦ .

-١٢-

بين المقابر وبعض المسلات، توجد نقوش تبرز مدى رفاهية وثروة الملوك فى ذلك العصر. وزادت الأراضى الخاضعة لسيطرتهم حتى بلاد سكيثيان وباكتريان والهند. وزاد مقدار الضرائب والجزية، وكان حجم الجيش فى ذلك الوقت حوالى مليون محارب .

استرابون ، ص ٨١٦ .

-١٣-

كان هناك مائة فارس على حدود منفيس حتى طيبة على أهبة الاستعداد.

ديودور، نفسه

-١٤-

تقع بالقرب من مدينة أوزوريس مدينة طيبة ذات المائة باب، وكانت تلقب بالأم ومدينة الإله، ولم تكن - فحسب - ذات أهمية كبيرة للإمبراطورية، ولكن أيضا للكهنة الذين كانوا يتعلمون أمور الدين فى مصر نفسها والذين استطاعوا عبر السنين الحفاظ على عبادة أوزوريس .

ديودور، نفسه .

-١٥-

كان الإبحار عن طريق مراكب من أخشاب السدر، وكان طولها مائتين وثمانين ذراعاً، وكانت مطلية من الخارج بالذهب ومن الداخل بالفضة، وكانت تهدى للإله من أجل العبادة فى طيبة .

نفسه، ص ٦٧ .

الفصل العاشر

بقلم : السيدين جولوا و ديفيلييه

مهندسى الطرق والكبارى الحاصلين على وسام جوقة

الشرف الملكى برتبة فارس

وصف آثار دندرة

المبحث الأول : ملاحظات عامة

آثار دندرة هى أولى الآثار العظيمة والمحفوظة جيداً التى نلقاها على الطريق الصاعد من القاهرة إلى صعيد مصر. وتقريباً، ما من رحالة صعد فى رحلته إلى أعالى مصر؛ إلا وقد زار هذه المبانى ودوّن فى كتاباته انطباعاته المختلفة عن مظهرها.

ولقد كنا على علم بكل ما نشره هؤلاء الرحالة؛ إلا أن وصفهم لهذه الآثار - رغم نواقصه - قد أثار فينا الرغبة العارمة فى أن نرى رأىَ العين آثار مدينة تنتريس القديمة، التى أثنى الكثيرون عليها؛ وحيث إننا قد بدأنا نجوب البلاد فى الوقت الذى بلغت فيه مياه النيل أدنى منسوب لها فى العهد الذى كان الجنرال دزيبه قد انتهى فيه لتوه من غزوه، فلقد تعذر علينا السفر فى غالبية الأحيان إلا عن طريق البر؛ واضطررنا إلى أن نترك فى مدينة أسيوط القارب الذى استقللناه للتوجه إلى مدينة القاهرة القديمة.

واقتنصنا على عجل فرصة مغادرة أولى مفرزات القوات الفرنسية المتجهة إلى بلاد الصعيد، وخرجنا من أسيوط فى التاسع والعشرين من أبريل من العام السابع، ومررنا على التوالى بـ «أبوتيج» ودير المحروقى، وانتهى بنا المطاف فى اليوم الثانى فى طهطا، هذه البلدة المهمة إلى حد ما، والواقعة على بعد نصف فرسخ من ضفاف النيل التى تضم سوقاً عامة بها عدد لا بأس به من المحال التجارية.

وفى اليوم الثالث، وصلنا إلى سواى المواجهة تقريبًا لإخميم. وبعد ذلك عبرنا أطلال بطلمية القديمة فى منشاة النيدة، حيث وجدنا على ضفاف النهر بقايا رصيف قديم بسلم و فى التلال أنقاض تنبئ عن المدينة القديمة وردم العديد من العمدان الجرانتية. وخلال سيرنا، أوشك إعصار مائى تكون على بعد مسافة قليلة منا أن يغمرنا بمائه. ومع قرب انتهاء اليوم الرابع من السير، جئنا لتمضية ليلتنا فى جرجا هذه المدينة المهمة الواقعة على النيل مباشرة. وأمضينا فيها اليوم التالى. ومن جرجا، توجهنا إلى فرشوط التى لا تمتاز بما فيها من أطلال لآثار قديمة، ولكن بمصانع السكر التى تضمها. كانت هذه المدينة محلاً لإقامة الشيخ حمام، الذى ذاع صيته فى البلدة من كثرة منازعاته مع بكوات القاهرة، الذى طالت ملكيته الهادئة كل البلاد الممتدة من أسيوط إلى الجنادل.

وفى اليوم السابع، مررنا على مقربة من "هو" القرية المتفق على أنها تحتوى على أطلال ديوسبوليس بارفا. وعبرنا النيل لنقضى ليلتنا فى قصر"السيد" المواجه تقريباً للضفة المقابلة وتعرفنا فى هذا الموقع على بقايا آثار قديمة وبقايا أحد الأرصفة: فى هذا المكان، يجرى النيل من جهة أراضى الجزيرة العربية فوق مجرى من الحجارة ويقول دانفيل إن هذا الموقع يحمل أطلال شينوسكيون.

وأخيراً، وفى اليوم الثامن، وبعد رحيلنا من أسيوط، وبعد أن جبنا على مدى سبعة أيام مسافة تقدر بثمانية فراسخ فى المتوسط، بلغنا مدينة قنا، هذه المدينة التى اشتهرت بهذا الكم الهائل من القلل المرطبة للمياه، المصنعة فيها والتى تمتاز بأناقتها وتنوع أشكالها. وإذا ما أمعنا النظر فى رسوماتها لاعتقدنا أنها مستوحاة من رسومات الآثار المصرية القديمة. وقنا هى عاصمة الحكومة العليا فى الصعيد. وقد عهد بقيادة هذه الحكومة إلى الجنرال بليارد الذى انشغل بالإعداد لحملة للقصير. وقد أحسن هذا المحب للفنون استقبالنا وظل اسمه يتردد دائماً بكثير من مشاعر العرفان بالجميل على لسان أعضاء لجنة مصر؛ وقد منحنا كل التسهيلات الممكنة حتى نستغرق فى دراسة آثار هذا البلد.

وبعد أيام قليلة من وصولنا لمدينة قنا، صحبنا فريق من الحرس فى زيارتنا لدندرة، وحدا بنا الأمل للمرة الأولى لنتأمل فى أمان آثار قطعنا أشواطاً طويلة لرؤيتها؛ حيث كنا نتكبد عناء السير الطويل والشاق مع اقتراب الموسم الصيفى. عبرنا النيل جنوبى مدينة قنا وتحديداً فى مواجهة الأطلال. كانت قرية دندرة تقع على اليمين على بعد نحو ربع فرسخ من ضفاف النهر. لا يرى الناظر شيئاً يميزها خلا هذا الكم الهائل من نخيل البلح الذى نجد فيه بعضاً من نخيل الدوم ولا نبدأ فى رؤية الكثير من هذا النوع الأخير من النخيل؛ إلا على مقربة من جرجا فى الطريق الصاعد المؤدى إلى الجنادل. وتضفى هذه المزروعات على دندرة منظراً خلاباً. أضف إلى ذلك أن دندرة ليست بالقرية الكبيرة فهى تتألف فقط من بعض الأكواخ الطينية البسيطة. ومن المستحيل ألا نجد فى أصل تسمية هذه القرية اسم تانتيرا أو تنتريس التى لم تزل أطلالها باقية على بعد ثلاثة آلاف متر من هنا، جهة الغرب. وهذا التشابه فى الاسم وحده كفيل بالإشارة إلى موقع المدينة المصرية فى الوقت الذى قد تكون كل الشكوك لم تتبدد بعد مع وجود الآثار التى سنقوم بوصفها.

وسوف نكتفى فحسب بالقول بأن التوضيحات التى دفع بها استرابون وبلينى وغيرهما من قدامى الكتاب تجتمع جميعها على وضع " تنتريس" على مقربة من قرية دندرة الحديثة. فهناك تطابق تام بين الخمسين ميلاً رومانياً التى تمثل طول الطريق الفاصل بين " تانتيرا" و"هرمونثيس" والمعروف موقعها شمالى طيبة وبين المسافة الفاصلة بين دندرة وأرمنت، التى تبلغ سبعة وثلاثين ميلاً ومائتى مقياس طول على الخريطة الكبيرة لمصر. ويعنينا تحديد موقع "تنتريس" عن تعيين موقع " ديوبوليس بارفا "،التى قمنا بتحديد موقعها فى" هو". إذاً، فالطريق الفاصل بين هاتين المدينتين والبالغ ٢٧ ميلاً رومانياً يتطابق مع المسافة التى تم قياسها على الخريطة والفاصلة بين "دندرة" و"هو".

ووفقاً لملاحظات السيد نويه، فإن معبد دندرة يقع عند "خط طول ٤٢ ٢٠ ٣٠ْ و" خط عرض ٣٦ً ٨َ ٢٦ْ

أما بطليموس، فيعين موقع " تانتيرا" عند خط عرض ١٠َ ٢٦ْ مع فارق ضئيل نسبة للتحديد السابق. ولن نتحدث مطلقاً عن خط الطول الذى يحدده هذا العالم، فنحن نعلم أخطاء القياس عند هذا العالم الجغرافى القديم.

وفى عهد هادريان، كانت "تنتريس" لم تزل تحتفظ ببعض أهميتها حتى أن علماء المسكوكات يحتفظون ببعض المداليات التى تحمل صورة هذا الإمبراطور باسم هذه المدينة القديمة.

وتحتل أنقاض مدينة دندرة مساحة يبلغ أكبر أطوالها ١٧٠٠ متر، وأكبر عرض لها ٨٠٠ متر، ويقدر محيطها بنحو أربعة آلاف متر تقريباً[(١)].

وهى تأخذ فى الشرق ناحية الأراضى الصالحة للزراعة شكلاً أشبه بحدوة الحصان، وفى الجنوب تتخام الصحراء حتى تبلغ تلال الرمال التى تحد بشكل ما سفح السلسلة الليبية، حيث نجد الكثير من الحصى الملفوف من اليشب والرخام السماقى المتعدد الأشكال والألوان. وفى الشمال، تأخذ هذه الأطلال شكل الرأس المخترق للأراضى المنزرعة. هذه هى الطريق التى سلكناها للوصول إلى هذا المكان للمرة الأولى. وأول ما نلاحظه هو وجود بعض التلال الشاهقة الارتفاع والتى يتم استغلالها اليوم لزراعة الذرة، ونجد فيها ميداليات وأوان وتمائم ومصابيح قديمة. وسكان البلاد الذين ينقطعون لهذا العمل يغربلون التربة ويلتقطون أصغر الأشياء الثمينة التى يمكن لهم العثور عليها. وخلال فترة أقامتنا فى "دندرة" وجدنا نحو ستين إناءً كبيرًا من الفخار البنى المتعدد الأشكال الجزء السفلى بعض منها ممدود للغاية ومزين بمقبضين مما يجعلها أنيقة الشكل. كما أحضروا إلينا كماً لا بأس به من المصابيح القديمة والعملات الرومانية التى ترجع إلى عهد قسطنطين.

وعلى مقربة من هذه الحفائر، نجد معبداً يبدو بالأحرى أنه لم يتم قط الانتهاء منه من أنه قد صار أطلالاً. فلقد أصبح اليوم مكتملاً، ويبدو أنه لم تتم

---

(١) ألفان واثنتان وخمسون قامة.

تغطيته قط. فى محور هذا الأثر، وعلى بعد نحو مائة خطوة، نجد باباً مهيباً يلقى إعجاب المسافرين، وهو باب مدفون جزئياً تحت الأنقاض واستخدم فى بنائه مواد كبيرة الحجم. ونرى عبر هذا الباب المعبد الكبير الذى يمثل خلفية أروع اللوحات [1]. وقد يتعذر علينا التعبير عن المشاعر التى تجيش فى صدورنا عند رؤية هذه الأشكال العملاقة لإيزيس وهى تحمل خرجات سقف الرواق. فتبدو كما لو كانت قد حملتنا لعالم من السحر والروعة تتملكنا فيه الدهشة والإعجاب فى آن واحد. ولا توجد أدنى علاقة بين ما نراه وبين الآثار المعمارية الإغريقية ولا مع الآثار التى تمخضت عن الذوق الأوروبى. بيد أنه بإمعاننا النظر فى هذا المشهد الجديد للغاية يتملكنا أولاً شعور بالرضاء، ونتأمل بينهم مبنى يقدم أروع دلائل الإبهار والفخر.

ويعتقد أن مجرد رؤية آثار "دندرة" كفيل بأن يمحو آثار التعب والإرهاق التى تسببها أشد الرحلات مشقة ولو أن ذلك قد يتبدد معه الأمل فى زيارة ما تحويه بلاد طيبة من غرائب أخرى. فلقد أثارت إعجاب الجيش الذى قام بغزو الصعيد، و كان من اللافت للنظر بحق أن نرى كل جندى يحيد عن طريقه فجأة ويهرول إلى «تنتريس» ليتأمل آثارها العظيمة. وظل هؤلاء المحاربون الشجعان يتحدثون عنها طويلاً وبحماس زائد ولم ينسوها قط، أياً كان المكان الذى ساقتهم الأقدار إليه؛ فالانطباعات التى تتركها آثار دندرة فى نفس المسافر ليست بالانطباعات العابرة أو المؤقتة، فلقد تولدت لدينا القناعة بأن أفكار العظمة والأبهة التى تولدت فى نفوسنا من مشاهدتها هى انطباعات من شأنها مقاومة المحن كافة.

وفى الواقع أننا بعد أن تجولنا بأبصارنا ورأينا كل الآثار القديمة لبلاد طيبة وبعد أن أعجبنا بكل ما تحويه عاصمة مصر الأولى من آثار، غمرتنا سعادة جديدة عند رؤيتنا لمعابد دندرة للمرة الثانية. فوجهة نظرنا الأولى لم تتأكد فحسب؛ ولكن باتت لدينا القناعة بأنها أروع الآثار من حيث التنفيذ وأنها شيدت فى أزهى عصور العلم والفن بمصر.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤، المجلد الرابع.

ومعبد "دندرة" مغطى بالرديم جهة الشرق حتى ارتفاع الأفاريز، تلال من الحطام من بينها أجزاء متهدمة لأسوار من الطوب تبدو وكأنها تهدد باجتياح كل أجزاء المعبد. بيد أن أروع ما يقدمه هذا المشهد للناظرين - وفى تناقض مذهل - هو بقايا هذه المنازل الحديثة التى تبدو وكأنها معلقة فى الهواء فوق أسطح المعبد. قرية عربية مؤلفة من أكواخ طفلية صغيرة تهيمن على أروع الآثار المعمارية المصرية، وتبدو كشاهد على انتصار الجهل والبربرية على قرون التنوير التى ارتفعت بالفنون فى مصر لأعلى درجات التألق. وينكشف المعبد بشكل أكبر جهة الغرب إلا إنه وعلى بعد مسافة صغيرة من المبنى نجد الأرض مزدحمة بآلاف العوائق، حيث يختلط ردم منازل دندرة القديمة بردم الأكواخ العربية الأحدث عمرًا، التى هجرها ساكنوها.

وتتراكم الأطلال فى موقع المدينة القديمة إلى الحد الذى تهدد فيه باجتياح المعبد الصغير المسمى تيفونيوم (بيت الولادة)، الواقع جهة الغرب على بعد مسافة قصيرة من باب النصر الذى تحدثنا عنه، وبطمس معالمه تماماً.

وهناك خلف المعبد الكبير مبنى صغير تهدمت حوائطه جزئياً ويبدو تائهاً وسط أجزاء الأسوار التى تم بناؤها من الطوب النيئ والتى هى خير دليل على وجود المدينة العربية. وعلى بعد نحو مائة وخمسين متراً جهة الشرق وفى مواجهة هذا الأثر نجد باباً مشابهاً تقريباً للباب الشمالى ولكنه متوار خلف الردم حتى إننا لا نرى إلا ثلث ارتفاعه الكلى على أكثر تقدير. ويضم البابينً سور كبير يحيط بكل المبانى المقدسة لمدينة دندرة القديمة باستثناء المبانى الواقعة جهة الشرق. ويأخذ هذا السور شكلاً شبه مربع، حيث يبلغ طول أحد أضلاعه ٢٩٤ متراً فى أحد الاتجاهات، و٢٨٢ متراً فى الاتجاه الآخر. أما السّمك، فيتراوح ما بين خمسة و ستة أمتار و استخدم فى بناء هذا الحرم قوالب ضخمة من الطوب المجفف فى الشمس.

ولا تبدو واجهة هذه الحوائط الآن إلا فى أماكن متفرقة حيث يكسوها الردم الناتج عن تدمير المبانى القديمة والحديثة. وتبلغ أبعاد قالب الطوب ٣٩ سم طولاً و٢٠ سم عرضا و١٢ سم من حيث السّمك. والسور مفتوح من ثلاثة أماكن

عند موقع البابين الشمالى والشرقى، فى مواجهة القسم الخلفى من المعبد الكبير؛ والفتحة الأخيرة ضيقة للغاية ويمكن أن يكون قد تم إحداثها بعد فوات الأوان.

وعند عبورنا أسفل الباب الشرقى وسيرنا بموازاة سلسلة الجبال الليبية، نبلغ - عبر تلال الردم وأطلال الآثار القديمة - سوراً صغيراً ضم - بلا شك - أحد الأبنية العامة. ولكن - هباءً - نبحث عن آثار هذا المبنى؛ فالأثر الوحيد الذى لا يزال صامداً هو بوابة المعبد المتداخلة فى أحد جدران السور.

وهناك تشابه بين هذا الأثر وغيره من الآثار الواقعة فى الشمال والشرق وهو لا يقل عنها إبهاراً من ناحية النقوش الكثيرة التى تزينه.

وكنا نود لو كنا ذهبنا فى استكشافاتنا حتى الجبال الليبية للبحث عن مقابر سكان دندرة. فمن المرجح - فى الواقع - أن هناك مقابر موجودة فى هذا الموقع، مثلما هو الحال فى أى موقع آخر من هذه السلسة المجاورة للأماكن السكنية القديمة، وقد وافانا سكان البلاد بمعلومات لم تترك فى هذا الشأن إلا مجالاً ضئيلاً للشك؛ إلا أن الاستحالة المطلقة لاختراق بلدة مكشوفة، كان العربان يرتادونها بأعداد غفيرة وقت قيامنا بهذه الرحلة، قد وضعت وحدها حداً لحماسنا.

وقد بلغت السعادة التى شعرنا بها عند تأملنا للآثار القديمة الهائلة لدندرة حتى أحسسنا عند مغادرتنا لها برغبة عارمة فى رؤيتها مرة أخرى ودراستها من جديد. كم من المرات حدث لنا، من أجل إخماد نيران رغبتنا المتأججة، أن غادرنا خلسة[1] محل إقامتنا حتى نجمع تلك الرسومات العديدة التى نقوم بنشرها اليوم. وحدنا وبدون حرس كنا نغادر قنا يومياً وفى الساعة نفسها لنصل إلى

(١) إن رحلاتنا الأولى التى قمنا بها لمدينة لم ترض فضولنا بقدر ما، على النقيض من ذلك، زادت فى إثارته. وكما أن طلبنا للحرس فى كل مرة تعترينا فيها الرغبة والحاجة إلى زيارة هذه الأطلال كان ينم عما هو أكثر من عدم التكتم، فقد آثرنا القيام برحلاتنا بمفردنا ودون علم من قائد قنا. وكان الجنرال بليارد - وهو على دراية تامة بالمخاطر التى نعرض لها أنفسنا سواء من جانب البدو أو الفلاحين سيئى النية - قد حظر علينا صراحة الذهاب إلى دندرة بلا حراسة. ولا نستطيع فى=

ضفة النيل الأخرى المقابلة للأطلال، معرضين أنفسنا لخطر الاغتيال على أيدى العربان الذين كانوا يرتادون البلدة، وهناك كنا نجد مراكبياً يعبر بنا النهر. كان منضبطاً ومخلصاً دائماً حتى أنه كان ينتظرنا حتى المساء فى كل يوم، كان من

= هذا المقام منع أنفسنا من استشعار السعادة من ذكر مقتطفات من يوميات رحلة صديقنا السيد دوبوا إيميه عن رحلته إلى دندرة، ومنذ الأيام الأولى لوصولنا إلى قنا: " فى العاشر من شهر مايو ومع بزوغ أولى أشعة النهار، غادرت قنا وحدى لزيارة أطلال دندرة. لم أسرّ بفكرى لأحد خشية ملاقاة المعارضة. كان بانتظارى عند أعالى المدينة قارب صغير به اثنان مَن المصريين.

وقد أتاح لى ارتفاع شواطئ النهر أن أبحر فى القارب دون أن يرانى أحد. كانت قرية دندرة التى نزلت فيها على بعد فرسخ واحد جنوبى مدينة قنا وعلى الشاطئ الآخر. ما أن وطأت قدمى أرض دندرة حتى أحاط بى السكان من كل جانب. ذكرت لهم أننى قد جئت لرؤية شيخهم، وكانوا يضيقون على الخناق فى فضول وقح أحياناً، ولكن يصاحبه بعض علامات التودد فى أحيان شبه دائمة. كنت أربت على الأطفال الصغار وأقدم لهم بعض الحلوى، وكنت أسمع أمهاتهم تثنى على الأجنبى، وكنت أجيب على الجميع بمنتهى الثقة مع التزامى التام بالحذر. كنت متسلحاً بشكل جيد وقد قررت - فى حالة وقوع أى اعتداء - الاستسلام بسهولة.

ووصلت إلى منزل الشيخ وبرفقتى العديد من الحرس، و كان رجلاً يتمتع فى الضاحية بكثير من الثقة و يحمل لقب أمير. عرفته بنفسى وبغرض رحلتى، فأحسن استقبالى ووعدنى بتزويدى بمرشدين عند زيارتى لأطلال المعبد. بسط حصيرة فى الشارع أمام منزله ودعانى للجلوس إلى جانبه وإلى تناول البلح والبطيخ الذى قام بإحضاره، ووقتما كان السكان يتزاحمون لمصافحتنا وحرس الأمير يريدون إبعادهم، رجوته تركهم يقتربون على سجيتهم. وقد جعلنى هذا التصرف محبوباً من كل السكان. واشتريت بعضاً من التمائم المصرية التى تتزين بها النساء فى أعناقهن.

وغادرت القرية وبرفقتى اثنان من حراس الشيخ أو القواسين. وعندما وصلت إلى ما يبعد ثلاثة أرباع فرسخ من هذا المكان عند سفح تلال الرديم المحيط بالمعبد، بدأت فى الإمعان فى التفكير فى مبالغات المسافرين. هنا مثله مثل أى مكان شهير آخر لا نرى إلا الأطلال، فلم تكبد مشقة مغادرة قنا ؟ هكذا قلت لنفسى. وتمكنت منى تلك الفكرة، وتقدمت ببطء و فى لحظة بلوغى قمة إحدى التلال، رفعت رأسى وإذا بى أرى صفاً من ستة رؤوس نسائية عملاقة. أصابنى الذهول ولم أتمكن من رؤية أى شئ آخر وظللت لبرهة واقفاً لا أتحرك وقد شلتنى المفاجأة. هذا، رغم معرفتى بأننى سوف أجد معبداً فى هذا المكان. كان هذا هو ما احتفظت به فى ذاكرتى، ولكنى ما كنت أتوقع هذه الأحجام والأشكال التى أدهشتنى. وما إن تجاوزت المفاجأة الأولى، حتى بدأت فى تبين - حال تقدمى - الواجهة المهيبة للمعبد والزخارف المتعددة التى تزينه. لا أعرف كيف أعبّر عما شعرت به ؟. وظللت أردد بصوت مرتفع كم هو جميل ! ورددت العبارة نفسها على مسامع القواسين كما لو كان بوسعهم الاستماع إلى. تجولت فى كل القاعات وأنا أشعر بالفرحة المتولدة عن الإعجاب. كنت أبعد من أن أشعر بالأسف لقيامى بتلك الرحلة وأفكر فى السعادة التى سأجعل رفقائى يشعرون بها عندما أحدثهم عن كل ما أراه."

الممكن أن يكون رباننا الحتمى؛ إلا أننا قد امتدحنا دائماً إخلاصه ومسارعته إلى خدمتنا بل إنه قد أعطانا الدليل على اهتمامه البالغ بحمايتنا. فلقد حدث فى رحلة من رحلاتنا أن ذهب بنا الحماس وتأخرنا أكثر من المعتاد فى العودة إلى الميناء. وكانت الشمس تغرب سريعاً والليل أصبح شبه دامس، مما كان يستحيل معه تمييز الأشياء عن بعد. ولما رأى النوتى المخلص أننا لم نعد، تملكته مشاعر القلق بشأن مصيرنا، ومما لا شك فيه أنه اعتقد أننا قد وقعنا فى قبضة العريان. صعد إلى أعلى النقاط على ضفاف النهر، وأخذ يجول ببصره القَلق فى الريف بقدر ما سمحت له البقية الباقية من ضوء النهار. ومن آن إلى آخر، كان يطلق - مخاطراً - بعض الصرخات التحذيرية المكتومة لخوفه من أن تصل إلى مسامع العريان.

بيد أن محاولاته هذه قد ضاعت سدى، فهو لم يتلق إشارة واحدة تهدئ من روعه وتبدد قلقه. وأخيراً، وصلنا فوجدناه يجيش بالبكاء ساجداً ووجهه إلى الأرض، منهمكاً فى الدعاء بكل ما أوتى من الورع. حتى إنه ليصعب علىّ وصف السعادة التى شعر بها الرجل الطيب عند رؤيتنا من جديد. كنا قد اعتدنا أن نجزل له العطاء ولكن فى هذه المرة، ضاعفنا له راتبه ثلاث مرات. ولكنه رغم حبه للمال شأنه فى ذلك شأن كل المصريين - لم يستشعر السعادة لهذا السخاء بقدر ما شعر بها لعودتنا غير المتوقعة.

وسوف نقوم فى الفقرات الآتية بتقديم دراسة تفصيلية لكل أثر من آثار دندرة وتبرير آرائنا الفائقة التى قمنا ببلورتها تجاهها.

المبحث الثانى : المبنى الشمالى

أول أثر نلقاه عند وصولنا لأطلال مدينة دندرة جهة الشمال هو مبنى صغير مستطيل الشكل يوجد محوره تقريباً فى الجهة الشمالية والجنوبية. يبلغ طوله ١٦ متراً وعرضه ١١,٥ متراً. وقد تم بناؤه على نفس مسطح المعبد الشرقى فى فيله والحرم الواقع قبل معبد أرمنت. وهو يتألف من أربعة عشر عموداً منها ستة

بكامل حـالتهـا أمـا الأعمـدة الأخرى فلم يبق منـهـا إلا مـا يصل لارتفـاع السـتائر الحجرية .

وهذا البناء لم يتم الانتهاء أبداً من تشييده، و يبدو أنه واحد من آخر المبانى التى تمت إقامتها داخل المدينة. أما أسطوانة العمود، فهى ملساء ولا تحمل أثراً لأية زخارف. وتأخذ تيجان العمدان شكل الجرس الذى تقطع تقوسه فواصل بارزة. وقد تم تشذيبها[1] قليلاً وإعدادها لاستقبال النقوش المفترض أن تتزين بها. ولا يعلو تيجان المعبد طبليات أو خرجات وإنما يزينها دائماً كورنيش أنيق. أما الستائر الحجرية، فلا تتألف إلا من كتل حجرية لا تحمل أياً من الزخارف التى نجدها فى شتى الأماكن الأخرى. ويدخل الزائرون المبنى من بابين أحدهما فى الشمال والآخر فى الجنوب. ويرتكز الباب الشمالى على عمودين كاملين. أما عمودا البوابة الجنوبية، فلم يبق منهما إلا واحد فقط، فلقد انهار العمود الثانى حيث نرى حطامه متناثراً بين الأنقاض. هل كان لهذا المبنى سقف؟ بوسعنا على الأقل أن نؤكد أننا لا نرى حالياً فى الموقع أياً من أنقاض حجر واحد من أحجار السقف. وإذا ما تبنينا هذه الفرضية، فمن المرجح أنه كان هناك صفّان من الأعمدة الداخلية لامتصاص ثقل هذه الأحجار التى يعتقد أن طولها لم يكن أقل من أحد عشر متراً، وهذا ما لا نجد أى أثر له. كل شىء يدعو للاعتقاد بأننا، مثلما هو الحال فى فيلة وأرمنت، أمام واحد من هذه القاعات التى تسبق عادة المعابد المصرية الصغيرة، التى نجد فيها صوراً متكررة للرب بس. ولا تبلغ الستائر الحجرية، فى حالتها الراهنة، إلا ارتفاع متر واحد فوق مستوى الأرض. ومن المعتقد أن ارتفاعها لم يكن يقل عن ٣,٨٠ مترًا.

وترى فى اللوحة "٣١" [2] خطوات ترميم هذا الأثر تبعاً لتشابهه مع غيره من المبانى المماثلة التى رأيناها فى مصر.

---

(١) نرى تيجان أعمدة مماثلة فى الممرات المؤلفة لرواق المعبد الكبير فى فيلة انظر اللوحة رقم ٦ الشكلين ٢، ٣ المجلد الأول.

(٢) انظر الشكلين ١٠، ١١ المجلد الرابع.

المبحث الثالث: الباب الشمالى

إذا ما تقدمنا نحو مائة متر فى اتجاهى الشمال والجنوب، فسوف نجد أنفسنا أسفل الباب الشمالى. وعلى طول المسافة المقطوعة، وسوف نجد حطامًا متناثرًا هنا وهناك حطام جرانيتى يبدو أنه قطع بعض التماثيل. وقد لاحظنا أيضاً وجود بعض قطع الرخام وأنواعا متنوعة من الرخام السماقى كما نجد من بين بعض القطع المشكلة قاعدة لتمثال من الرخام السماقى الأسود. وفى هذا المكان يقوم سكان البلدة بعمليات الحفر والتنقيب بحثاً عن الميداليات والأحجار المنقوشة والأوانى وغيرها من الآثار، وأهم ما يميز الباب الشمالى هو تناسق مقاييسه وثراء النقوش التى تزينه؛ هذا علاوة على الكورنيش الذى يضفى عليه جمالاً لا مثيل له.

ولم نجد باباً آخر، ولا حتى من أبواب معبد الكرنك، له هذه القيمة المعمارية المرتفعة، وليس له هذه الرشاقة فى خطوطه ومنحنياته؛ فقد تعرضت الواجهة الشمالية منه لكثير من التلف حتى أنها فقدت القسم الأعظم من الأفريزه. أما الواجهة الجنوبية فلم تزل على حالها ولم تغير عمليات الترميم من الشكل الموجود فى اللوحة رقم ٦، بالمجلد الرابع. فالأمر لم يتعد إخراج هذا الباب من الرديم الذى كان مدفوناً فيه جزئياً حتى نعيده لحالته الأولى. ومن خلال هذا المبنى الرائع، نستطيع رؤية المعبد الكبير الذى يقدم منظراً هائلاً وثرياً للناظرين.

وقد يحدونا الاعتقاد - للوهلة الأولى - بأن الباب الشمالى كانت تصحبه كتلتان هرميتان تؤلفان معه الصرح لهذا المعبد الفرعونى. إلا أننا - وبعد أن أمعنا الفحص وباشرنا العديد من عمليات التنقيب - تولدت لدينا القناعة أن السور الحجرى كان يرتكز على جوانب هذا المبنى وهذا رغم ما كان يبدو من أن الجدران - القائمة بصورة سيئة - ولم يكن قد تم الانتهاء منها البتة. وتجدر الإشارة إلى أن الأبواب الموجودة فى المناطق المسورة الكبيرة لطيبة ينطبق عليها هذا المبدأ المعمارى نفسه مما يؤكد وجهة نظرنا[1].

---

(١) انظر وصف طيبة العام، الفصل التاسع.

والباب الشمالى - مثل كل الأبنية التى سيتوجب حديثنا عنها لاحقاً - مبنى من الحجر الرملى ذى الحبيبات البالغة الدقة والمصمت بدرجة تجعله يصلح لأدق تفاصيـــل النقش؛ لونه يميل إلى الاصفرار بفعل أشعة الشمس المبهرة مما يضفى على الآثار درجة لونية ساخنة وبراقة يصعب تكوين فكرة دقيقة عنها لو أن المرء لم يلحظها بنفسه. ويزين الباب نقوش تنم عن الفخامة وإتقان فى العمل لا نراه فى أى مكان آخر؛ اللهم إلا فى المبانى الأخرى الموجودة فى دندرة. أما أسلوب زخرفة الواجهتين الداخليتين للمبنى، فهو ليس متماثلاً، فواجهة الجزء السفلى للجدار المواجه للشرق يزينها علامة الحياة وصولجانات. أما الواجهة الغربية، فعليها نقوش تمثل القرابين المقدمة أساساً لإيزيس وأوزوريس برأس صقر. وفى القسم العلوى، نجد إفريزاً يتألف من خمسة عشر قناعاً لإيزيس. أما جدران المبنيين المتقدمين؛ فعليها - على الوجهتين - نقوش تظهر فيها إيزيس برأس إنسان وبرأس أسد وكذا أوزوريس برأس صقر وهما يتلقيان القرابين. ويفصل بين هذه النقوش خطوط من النجوم والحروف الهيروغليفية. وتتألف من عدد من الوجوه يتناسب مع الفراغ الموجود بين الزوايا الناتئة، للمبنى. ويرتدى الأشخاص ملابس بسيطة، وبلا أى شكل من أشكال الزخارف. وفى الأجزاء الناتئة نجد ملابسهم وأغطية رؤوسهم تنم عن الثراء الفاحش، إلا أن الواجهة الجنوبية للباب هى التى تعطينا فكرة قوية عن مدى الفخامة التى بلغها المصريون فى تزيين مثل هذه الأبنية. فالكورنيش ينحنى بأناقة وتناسب وهو مزين - كما هو الحال فى كل مكان آخر - بقرص مجنح على خلفية من الحذوذ. أما العتب، فيحمل نقشين غائرين يتألف كل منهما من ستة أوجه متناظرة بالقياس لقناع إيزيس الذى يحتل المنتصف. أما الآلهة التى تقدم إليها القرابين، فجميعها جالسة على عروش ثرية بزخرفاتها، تحمل زهور اللوتس، فى كل أوضاعها وفى ترتيب يحمل دلائل الذوق الرفيع. أما المصاطب التى يقفون عليها، فهى مزينة بإفريز يتألف من طيور باسطة أجنحتها ومن أزهار اللوتس التى تتوج الأوانى، علاوة على أشكال صغيرة جالسة القرفصاء وأقواس مرتخية وأسرى فى الأغلال. أما الآلهة، فلبعض منها وجه آدمى، وللبعض الآخر أقنعة صقور أو

ثعابين. لا شئ يضاهى ثراء ملبسهم وتيجانهم . حتى الكهنة ومقدمو القرابين لا يقلون عنهم تميزاً من حيث تنوع ملابسهم. ومما يزيد من أثر هذه النقوش الكتابات الهيروغليفية التى تصاحب كل شخص.

وتضم دعامات الباب خمسة نقوش بارزة يفصل فيما بينها خطوط من النجوم والحروف الهيروغليفية ويتألف كل منهما من ثلاثة وجوه. وتمثل هذه النقوش، المليئة بالكتابات الهيروغليفية، القرابين المقدمة لكل من إيزيس وأوزوريس.

ونجد المشاهد نفسها على كل من دعامتى الباب والتنوع الوحيد لا يشمل إلا طبيعة القرابين، وكذا أشكال أغطية الرأس وشكل الثياب. وهناك أشكال صغيرة لحورس واقفاً على المصاطب وهى تمثل جزءًا من هذه النقوش البارزة التى ليست جميعها على نفس الحالة من الحفظ والتى توضحها اللوحة رقم ٦، المجلد الرابع. فقد تعرض بعض منها للتلف بضربات مطرقة، إما على أيدى المسيحين أو المسلمين كما تمت تغطية البعض الآخر جزئياً بطلاء غير جيد.

المبحث الرابع: عن المعبد الصغير أو التيفونيوم*

على بعد ثلاثين متراً غربى الباب الشمالى، نرى قمة مبنى تبدو شبه مدفونة بالكامل تحت الأنقاض؛ مما يحول، للوهلة الأولى، دون إمكانية إدراك تصميمه وأبعاده. فهو معبد يونانى مستدير مماثل تقريباً لتيفونيوم مدينة إدفو، وإن اختلف عنه فى أنه أرحب ويضم عدداً أكبر من الغرف. وعلى الرغم من أن الجزء الأمامى لهذا المبنى لم يعد له وجود، إلا أنه لا يزال يحتفظ فى مقدمته بعمود لا يترك مجالاً للشك فى أن الواجهة - مثلها مثل واجهة تيفونيوم إدفو - كانت تتألف من عمودين بينهما جدار وتعلوهما خرجة. ويملأ الفراغات باب ستائر حجرية.

---

* بيت الولادة (المراجع) .

ويبلغ طول المعبد فى دندرة ٣٤ متراً وعرضه ١٨ متراً. ويطوقه ممر مزين على كل جانب من جوانبه، بتسعة أعمدة وعلى الواجهة الخلفية أربعة علاوة على الستائر الحجرية التى تربط بين هذه الأعمدة والزوايا. ويبلغ عرض هذا الممر مترين، إلا أنه من المرجح أنه كان أكثر عرضاً من جانب مدخل المعبد كما هو الحال فى إدفو. وتأخذ الأعمدة ـ كما هو الحال دائماً ـ شكلاً مخروطياً بعض الشىء يزينها تيجان مزخرفة بعيدان زهرة اللوتس وبأوراق النباتات المحلية. وفوق التيجان نجد طبليات يبلغ ارتفاعها متراً واحدًا تحمل كل من واجهتيها صورة للإله بس محاطًا بزهور اللوتس. والنقوش هنا أكثر بروزاً مما هو الحال فى غيره من المعابد كما أن زهرات اللوتس أكثر دقة وتحديداً فى كل تفاصيلها. ويظهر الإله فى صورة أمامية[1] وجهه عجوز وملئ بالتجاعيد وله لحيه تمتد من أذنيه وحتى ذقنه ـ لتنتهى فى خصلات مجعدة. ويبدو شعره فى شكل أوراق نباتات، أطرافه ممتلئة وسمينة، فهو بدين وقصير القامة، جسمه يشبه جسم الطفل، له ذنب بطول ساقيه رفيع فى بدايته وضخم وعريض فى نهايته. وفوق الطبليات توجد خرجة تتألف من عتب ومن كورنيش. ويحمل العتب زخارف تتألف من صقور باسطة أجنحتها وتلفها من حول وجهين لبس الموجود على جانبى الإله حورس الجالس فوق زهرة من زهرات اللوتس[2]. هذا رمز لانتصار حورس أو لجنى الخير على جنى الشر. أنه رمز للشمس المنتصرة على كل الآثار السيئة التى تؤثر سلباً على مناخ مصر على مدى فصل من فصول السنة. وكثيراً ما نجد بين التمائم[3] أشكالاً مشابهة لتلك التى نشير إليها هنا. وقد سنحت لنا فرصة تعريف القراء بها فى مناسبات متكررة. وخلف كل شكل من أشكال بس، نجد نقوشاً هيروغليفية تمثل جزءًا من هذا الإفريز تتكرر تسع مرات على الأوجه الجانبية للمعبد وخمس مرات على الجانب الخلفى. أما الفراغ الفاصل

---

(١) انظر اللوحة ٣٣، الشكل ٢ المجلد الرابع.

(٢) انظر فى اللوحة رقم ٣٣، الشكل ٢، المجلد الرابع إفريز مماثل تمامًا للإفريز المذكور.

(٣) انظر المجموعة الخاصة بها فى نهاية المجلد الخامس من لوحات العصور القديمة.

بين هذه الزخــارف، فـيـملؤه نوع من القــوائم التى يعلوها أقــراص. وكـورنيش الخرجة يزينـه زخارف بالغة التمييز ويتفق مع ما وصفناه لتونا [١] ويرتفع جعران له أجنحة رمـزية من فوق خمس شخصيات : واحدة منها لرجل بـرأس صقر وهو رمــز لأوزوريس وهو واقف وذراعـاه ممتـدان ويمـسك فى كلتـا يديه صـولجـان الواس، وعلى جانبيه شكلان لحورس واقفاً يقدمان القرابين لإيزيس وهى تجلس القرفصاء ومرفوعة فوق مصطبة. وتكتمل هذه الزخارف بنقوش هيروغليفية وأشكال فاخرة الثياب. وإذا ما دخلنا أسفل الدهليز عبر الأنقاض، فسوف نجد إفريز مَماثل تماماً للإفريز الموجود على العتب [٢]. مع اختلاف بسيط وهو أقنعة متوالية لـ «بس» موضوعة على كؤوس، ويعلوهـا رسومات للمعبد الذى يدخل فى تكوين تاج العمود برأس إيزيس. وهذه الأقنعة لها شكل مثير للضحك، فهى تعبر عن الضحك فى حـالاته المختلفة، ويرجع ذلك على الأرجح إلى صـعوبة نحـتهـا جميعاً بالشكل نفسه. ويختلف التعبير فى كل من هذه الأقنعة تبعاً لحركة خفيفة فى الفم أو العـين أو الأنف أو فى ارتفـاع الوجنتـين أو الحـواجب أو الأصـداغ. ويبدو أن الجداران الخارجية للمعبد ـ باستثناء الكورنيش أو الإفريز الذى تحدثنا عنه لتونا ـ لا تحمل أيا من آثار الرسومات أو النقوش. علاوة على أن سقف الممر خـال تمامـاً من أى منهمـا[٣] كل ذلك يدعـو إلى الاعتقـاد بأن هذا المعبـد ـ مثل غيره من الآثار المصرية الأخرى ـ لم يتم الانتهاء منه تماماً. وهذا ما سوف تؤكده لاحقاً بعض الوقائع الأخرى.

وحـالياً، يتم الدخول إلى المعبد عبر باب فتحته مـتران يتوجه كورنيش نجد فى منتصفه قرصاً مجنحاً. والحجرة الأولى مكشوفة اليوم إلا أننا لا نستطيع أن نشكك فى عدم وجود سقف لها رغم عدم عثورنا على أطلاله؛ فالقياس بغيره

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣٢، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة ٣٣، الشكل ٢، المجلد الرابع.

(٣) هذا ما لاحظه زميلنا السيد فيلوتو وسجله فى يومياته. أما نحن، فلم نلحظه البته.

من الآثار المشابهة يبدد أى أثر لهذا الشك. وعلى يمين هذه الحجرة الأولى هناك سلم له بئر مستطيلة ودرجاته سهلة للغاية عند صعودها وتضيئه كوات تنتهى فى الممر وعلى اليسار، نجد حجرتين مظلمتين تؤدى كل منهما إلى الأخرى، ويبدو أنه لم يتم - بعدُ - الانتهاء منهما ما داما أنهما عاريتان تماماً من أية رسومات أو نقوش. ومنها نصل إلى قاعة تميل إلى الاستطالة حيث يبلغ طولها عشرة أمتار وعرضها خمسة أمتار وهى أشبه ببهو المعبد الذى ندخل إليه مباشرة بعد عبورنا لهذه القاعة. وتغطى الجدران نقوش تمثل الذبائح والقرابين - كما هو الحال دائماً فى كل معابد مصر - إلا أننا قد لاحظنا فى القسم المجاور للسقف إفريزات تتألف من أشكال لبس شبه مطابقة تماماً للأشكال المنقوشة على طبليات الأعمدة، ولا تختلف عنها إلا فى أن أياديها تتكئ على أفخاذها. ونلاحظ أيضاً إفريزاً آخر يتألف من رؤوس لإيزيس يصاحبها ثعابين ترتدى أغطية رأس رمزية. وهذه الرؤوس وجوهها عريضة وفمها متوسط الحجم ولها آذان عجل وعينان مشدودتان جهة الصدغين، وأنف أفطس بعض الشىء ويعلو هذه الوجوه ما يشبه المذبح المنقوش عليه غطاء للرأس يتكون من قرص وقرنى ثور وتظهر هذه الرؤوس على ما يشبه الأوانى[1]. وفى زاويتى نهاية البهو، يوجد بابان يؤديان إلى الأروقة المحيطة بالمعبد.

ويصعب علينا تحديد سبب مثل هذا التوزيع إلا إذا كان ذلك يهدف إلى حجب العمليات السرية التى تتم فى المعبد عن أعين الناظرين. وربما كان الكهنة يأخذون طريقهم عبر هذين البابين ليرددوا أوامر الآلهة فى المعبد.

وقد وجدنا هذه الممرات ممتلئة حتى أسقفها بالأنقاض ومن بينها بقايا لفائف وموميات، هل ذلك يجعلنا نخلص إلى أن هذا المكان كان يستخدم كمقابر فى الماضى ؟ وقد ذكرنا آنفاً أن مثل هذا الرأى يمكن أن يكون راجحاً وأقرب إلى الحقيقة إلى حد كبير (٢).

---

(١) يوضح لنا الشكل ١ من اللوحة ٤، المجلد الرابع، زخرفة مماثلة.

(٢) انظر ما ذكرناه فى هذا الشأن عند وصفنا العام لمدينة طيبة فى القسم الرابع.

وفوق أحد أبواب الممر نجد نقشاً جديراً بجذب الانتباه [1]. إنه الثور المقدس أبيس بلا شك وهو موضوع فى صندوق مغلف بزهور اللوتس يأخذ مكانه فوق قارب وهناك قرص بين قرنيه، ورجل فى المقدمة يبدو وكأنه يقوده وشخص آخر فى وضع القرفصاء يأخذ مكانه أسفل بطنه. ويوجد مجداف مربوط فى مقدمة القارب يقوم مقام الدفة؛ ويعلو المجداف رأس صقر مثبت فى وتد رأسى متوج بالطريقة نفسها. وفى مقدمة السفينة نجد شعارًا يعلوها. وفى مقدمة القارب[2]. نجد مصرياً يسير؛ وهو يقدم القرابين المتمثلة فى المجداف ومدقة الحبوب. هل أرادوا بذلك أن يمثلوا رحلة أبيس النيلية؟ إذا ما أرجعنا القول لديودور[3] فإنه بمجرد العثور على أبيس الجديد، كان يتم اقتياده لنيلوبوليس، حيث كان يتم تغذيته على مدى أربعين يوماً، ثم يتم ترحيله بعد ذلك فوق قارب أشبه بالجندول هو تالاميجوس؛ حيث يتم حبسه فى غرفة مذهبة ثم يتم اقتياده كإله فى معبد فولكان فى منف.

يبلغ عرض الباب الذى ندخل منه إلى المعبد ٢,٦٨ م. وقد لاحظنا فى زاويتى السقف حفرًا مخصصًا لوضع أجزاء من المعدن أو الحجارة الصلبة تدور فيها مفاصل الباب وهذا ما جعلنا نعتقد بأنه كان بمصراعين. ويبلغ عمق المعبد تسعة أمتار وعرضه أربعة أمتار. أما زينة السقف، فهى تتكون، على الجانبين، من نجوم لونها أصفر مذهب على خلفية زرقاء وفى وسطها طيور عقاب باسطة جناحيها ويفصل بينها على التبادل نقوش هيروغليفية. وأهم ما يميز نهاية المعبد المشكاة التى تم شقها فيها، وقد وضعت فيها بلا شك تماثيل الآلهة التى كان يتم عبادتها فى المعبد.

---

(١) نجد جزءًا من هذا النقش فى اللوحة رقم ٢٦، شكل ٩، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٦، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٣) ويقال إنهم يأتون بالثور المقدس الذى يسمى أبيس، وبعد عمل الطقوس المقدسة الكثيرة، يأخذ بواسطة العامة لحرص الكهنة، ويأخذ أولاً، مدينة النيل ليدرب لمدة أربعين يومًا، وبعد ذلك يوضع فى مركب وفى هذا البيت الذهبى وتتحرك إلى منف إلى بحيرة هيفاميتوس (فولكانوس) وهم يحملونها فى المركب. (ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، ج ١، ص ٩٥ - ٩٧).

ويبرز على الحائط عمودان بشكل ساق زهور اللوتس وطبلية على شكل رأس إيزيس، ويحمل العمودان خرجة تتألف من تتويج من حيات الكوبرا وكورنيش مزين بقرص مجنح. وقوائم المشكاة أو دعائمها مزينة ببعض النقوش. ومن فوق العتب والكورنيش المعتليين لها، نجد نقوشاً للقرص المجنح. ومن فوق المشكاة، وفى زخرفة قنوات رأسية ممتدة، حتى السقف نجد ثلاثة أشكال تمثل نقوشاً مجسمة. الشكل الأول لقاعدة تمثال محطمة وتمثل بلا شك إيزيس أو حورس. أما الشكلان الآخران، فيصوران قناعين لإيزيس يعلوهما معبد وأحد هذين الشكلين يرتكز على عمود يأخذ شكل عود اللوتس وزهرته.

وتنقسم الجدران الجانبية للمعبد، بغض النظر عن الإفريز الذى يزين قسمها الأعلى إلى خمس تربيعات من النقوش متساوية الارتفاع. وفى أعلى صف منها على اليمين نرى العديد من النساء اللاتى يقمن بإرضاع طفل، ولواحدة منهن رأس أسد ولأخرى رأس عجل.

وعلى الجدار الأيسر، نجد نقوشاً مماثلة. وفى أعقاب أربع رسومات لإيزيس وهى ترضع طفلاً. نرى حورس جالساً على مقعد يحمله أسد ومن خلفه تجلس امرأة تبدو وكأنها تغطيه بأجنحتها. أما الصف الثانى من النقوش، فيظهر حربوقراط على جانبه الأيمن وهو واقف وقد بدت عليه علامات الفحولة، تصاحبه الرايات واللافتات المرسوم عليها كبش وابن آوى. ومن خلفه أوزوريس برأس صقر والإلهة إيزيس وإله برأس كبش وهو رب الفراعنة الإله آمون. ويمسك أوزوريس بصولجان يأخذ شكل فرع زهرة اللوتس، أما آمون، ففى يده علامة الحياة . وبعد ذلك نرى إيزيس واقفة فى مواجهة تحوت، وهو شخص له رأس "أبو منجل" ويبدو كأنه يتوجه إليها بالحديث ويقدم لها القرابين. وأبعد من ذلك، نرى حورس المرتفع فوق إحدى المصاطب بين آمون وإيزيس الجالسين والذى يحمل كل منهما له علامة الحياة أمام جبهته. بعد ذلك نرى كاهناً بين شخصين لكل منهما رأس كبش؛ ويبدو أن تلك المجموعة تشارك فى المشهد الدائر أمامها حيث نلحظ أوزوريس جالساً على كرسى يغطيه جلد أسد ويقدم

هذا الإله العنخ لإيزيس الجالسة مثله ومن خلفها امرأة. وعلى نفس مستوى الارتفاع، إلى اليسار، نرى إلهين لكل منهما وجه إنسان، يتبعهما شخصان برأس ضفدع يقودان طفلين لإيزيس الجالسة حيث تقوم هذه الإلهة بإرضاع ابنها حورس وتحوت يكتب من خلفها. ومن خلف تحوت نجد شخصاً برأس ابن آوى يبدو كأنه يضرب على نوع من الدفوف الموضوعة على الأرض. ومرة أخرى، نجد بعد ذلك إيزيس وهى ترضع حورس، ومن قبلها شكلان لحربوقراط فى وضع الوقوف، ومن خلفها اثنتا عشرة امرأة موزعة على ثلاثة صفوف تمسك كل واحدة منهن بطفل كما لو كانت تريد حمايته من الأذى.

وفى الصف الثالث من النقوش، نرى شخصاً جالساً عاريًا وحليق الرأس يقدم خنجراً رفيعاً لحربوقراط الذى وضع إصبعه على فمه. ومن خلف حربوقراط نرى سبعة أشكال لإيزيس وهى ترضع طفلاً وتقدم كاهنتان الطعام لأوزوريس برأس صقر. ويجلس هذا الإله على كرسى صغير يغطيه جلد أسد وهو يمسك طفلاً بين ذراعيه، ومن خلفه، وعلى كرسى أكبر نرى إيزيس ترضع حورس، وهى تجلس بين امرأتين تشدان أزرها. وأخيراً، وعلى القاعدة نفسها نجد أوزوريس برأس صقر ينظر. فى وجود إيزيس. إلى عمود يعلوه شكل لتحوت. ومن خلف الإلهة تظهر ست نساء فى ثلاثة صفوف بكل منها زوج من النساء وتحمل كل منهن طفلاً بين ذراعيها.

وعلى الجانب الأيسر من المعبد، وعلى نفس ارتفاع النقوش التى وصفناها لتونا، نرى شكلين جالسين لأوزوريس؛ واحدا برأس صقر وآخر برأس إنسان، ويحمل كل منهما طفلاً واقفًا على ركبتيه. ومن خلف تلك الشخصيات وعلى إحدى المقاعد، نرى شكلين لإيزيس وهى ترضع حورس، فى أحدهما نجدها برأس صقر وفى الآخر برأس عجل. وفى مواجهتها تظهر إيزيس برأس إنسان فى وضع من تعانى وتضع إحدى يديها أسفل ثديها، وتساندها امرأة جالسة من خلفها. ويشترك فى هذا المشهد العديد من أشكال بس برأس تمساح وكذا امرأة تتسلم حربوقراط من أيدى أحد الآلهة؛ ويبدو أن هذا المشهد يدور حول عملية الوضع الخاصة بإيزيس.

أما الصف الرابع من النقوش، فيمثل حربوقراط واقفاً على قاعدة بين إيزيس وأوزوريس. وأمام هذه الإلهة، نرى ستة عشر إلهاً آخرين، بعضها مكرر لثلاث مرات، أوزوريس برأس صقر وإيزيس بغطاء رأس يأخذ شكل قرص فى هلال.

ونرى منه بين هذه الآلهة المكررة شخصاً برأس أسد يحمل فوق رأسه إناء وإلهًا آخر برأس أفعى وامرأة تحمل عرشاً فوق رأسها. أما النقوش التى تأخذ مكانها بالشكل نفسه على الجانب المواجه، فتمثل إيزيس واقفة وهى تحمل حربوقراط فوق يدها. ونرى أوزوريس برأس صقر أيضاً واقفاً فى مواجهتها ومن خلفه تحوت وقد أخذ وضع الكتابة ومن أمامه سبعه آلهة وسبع إلهات جاءوا جميعاً ليقدم كل واحد منهم طفلاً. وفى آخر الصف المتقدم نجد آمون وقد ظهر القناع كبش.

أما الصف الخامس والأخير من اللوحات التى تحتل الجانب الأيمن، فهى تتكون من نساء هن بلا شك كاهنات إيزيس، ممشوقات القوام بشكل رائع، يأخذ غطاء رؤوسهن تصفيفة شكل جلد نسر. وتمسكن باليد اليسرى أقراصاً تبدو كأنها تقرع عليها؛ ومن المرجح أن تكون هذه الأقراص دفوفاً تم تصويرها من الأمام ولها تقريباً شكل الدفوف نفسه.

وعلى الجانب المواجه وعلى الارتفاع نفسه، نجد أيضاً أشكالاً مختلفة لإيزيس، ونرى كل أشكالها تحت ملابسها الطويلة الضيقة. وهى تمسك فى اليد اليمنى صولجان الواس، وفى اليد اليسرى رمزًا صغيرًا لإيزيس داخل صندوق إهليجى مثبت على طرف العصا.

ومن هذا الوصف المقتضب لنقوش بيت الولادة فى دندرة، نستنتج أن كل النقوش تتناول ميلاد حربوقراط أو حورس وأسلوب تعليمه. فنحن نراها تمثل هذا الإله فى كل حالاته بدءًا من الميلاد وحتى العصر الذى بلغ فيه نموه الكامل.

فهى تمثله أولاً فى حالة الطفولة الأولى وهو خارج من بطن أمه [1]. ثم تصوره بعد ذلك فى فترة متقدمة فوق ركبتى إيزيس التى ترضعه وأحياناً يكون واقفاً وترضعه هذه الإلهة.

وفى مكان آخر، نراه خارجاً من زهرة لوتس وشعره مجدل ومدقة حبوب على كتفه، وقد رفع إصبعه إلى فمه كدليل على وجوب الالتزام بالصمت.

وفى مكان آخر، نرى الإله مصوراً بكل قوته وهو يحمل كل دلائل الفحولة الصريحة، وساقاه ملتصقتان فى إشارة إلى أنه لم يعد يسير وأنه قد بات ثابتاً. أما لحيته، فقد جمعت فى خصلة واحدة مدببة تسقط من ذقنه حتى صدره. لقد كان معبوداً فى طيبة على هذه الهيئة حيث تم تصويره فى مختلف الأماكن على جدران المعابد. هذا ما تؤكده شهادات العصور القديمة وهى أن المصريين أرادوا من تصوير مختلف المراحل العمرية لحربوقراط الإشارة إلى سيد الشمس فى بروج الفلك، وهذا ما يخلص إليه هذا التلخيص لمختلف الموضوعات المنقوشة فى تيفونيوم دندرة.

وفى الواقع، وحتى لا نقف إلا عند الشكل الأخير الذى قمنا بالإشارة إليه لتونا، ما هو الرمز الذى بوسعه أن يعبر أفضل تعبير عن حالة الشمس عند وصولها لأعلى درجات سيرهـا نحو الانقلاب الصيفى، حيث تكون ثابتة تماماً وفى أوج قوتها ونشاطها ؟ إنه القضيب الذكرى وهو فى كامل انتصابه[2] والذى يعبر - كما نعلم - عن خصيصة التوالد والإنتاج، وحقيقة، فإن نشاط الشمس

---

(١) ويقال إن إيزيس رفيقة المشاعر، فهى تجيبهم فى سؤالهم ودعواهم فى اليوم السادس من شهر فالوفس وتوصى حربوقراط بأن يكون رحيمًا مع المجروحين والمرضى، بالأزهارها الخاصة ويحتفل بعيد ميلادها بعد أيام الحصاد (بلوتارخ، إيزيس وأوزوريس، ص٣٧٧)؛ لأن الاختلافات تجلب العمر إلى الشمس، حيث يرى الأمر الصغير جدًا فى الشتاء القارص. ويحضره المصريون من أعماق البلاد لأنه يسمى يوم الشجاعة جدًا. ويرى الطفل الصغير (ماكروب، زحل، الكتاب الأول، المقطع ١٨).

(٢) «إن تمثال بيريابوس أو حورس كما كان يلقبه المصريون، وقد شكله وابتكره الناس وفى يده اليمنى صولجان الملك لأنه إله البحر ويكون معلمًا فى الضوء ويكون إله الشمس». (سيداس).
«ودائمًا كان تمثال أوزوريس صورة لأجمل رجل، ويوضح ذلك من منظره وهيئته ومن مشربه ومأكله». (بلوتارخ، إيزيس وأوزوريس، ص٣٧١).

وتأثيرها يكون فى أعلى درجاتهما فى الانقلاب الصيفى. عندئذ، فإن الحرارة الشديدة للشمس، التى تهدئ من جذوتها الرياح الشمالية الغربية، تعيد إلى مصر الحياة والمزروعات، فتنمو البذور التى عهد بها للأراض وتصل سريعاً إلى كامل نموها.

فالساقان الملتصقتان لهما خير تعبير عن حالة سكون الشمس وثباتها؛ ونحن نعرف أن اللحية هى إحدى الصفات التى منحها قدامى الكتاب لحورس وللشمس عند بلوغها الانقلاب الصيفى.

هناك نوع من التشابه بين النقوش التى تزين معبد أرمنت وبين تلك الموجودة فى تيفونيوم دندرة؛ وهناك ما يدعو للاعتقاد بأنها تمثل الرموز ذاتها. وقد رأينا لتونا أنها ترمز لحركة الفلك وظواهرها. وفى المقابل، فإنها تعبر أيضاً عن الظواهر الأرضية التى ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً مثل إنتاج البذور فى قلب الأرض وتخصيبها بفعل التأثير الخير المتنامى للشمس ابتداءً من الانقلاب الشتوى حتى الانقلاب الصيفى. والآثار الناجمة عن الفياضانات الدورية للنيل واجتياح رمال الصحراء للأراضى الصالحة للزراعة، ورياح الجنوب الحارقة التى تحمل معها الدمار والموت. هذه هى كل الظواهر والتغيرات الطبيعية التى رسمها المصريون، من خلال أسطورتهم العبقرية، التى تمثلوا فيها بعض الشخصيات الرمزية مثل حريوقراط وحورس وإيزيس وأوزوريس وبس.

وعند خروجنا من معبد تيفونيوم وعبورنا فى اتجاه محوره الساحة المغلقة فى داخل السور، نجد، على بعد مسافة قصيرة من المعبد بقايا بناء أثر آخر؛ وتشير أطلال هذا المبنى الأخير إلى أنه من المرجح أنه كان يشمل مساحة شاسعة وأنه كان يتكون من عضادات وأعمدة. وربما كان مشيداً منذ زمن الرومان أو المسلمين. وقد لاحظنا جزءًا من إفريز يتكون من عناقيد العنب والكرم وهى نقوش مماثلة تماماً لتلك القائمة فى مدينة هابو[1].

---

(١) انظر اللوحة رقم ٩، الشكل ٣، المجلد الثانى والفصل التاسع فى وصف آثار العصور القديمة، القسم الأول.

المبحث الخامس : المعبد الكبير

الموضوع الأول: عن الشكل العام للمعبد الكبير وهيئته الخارجية

على بعد مائة متر من الباب الشمالى، نجد المعبد الكبير الذى يأخذ شكلاً مهيباً وعظيماً، فالرواق يجذب أولاً انتباه الرحالة، فمن بعيد يندهش المسافر لبساطة شكله وعظمة وجمال خطوطه المعمارية. وهو يتألف من ستة أعمدة تحتل الواجهة ومصطفة على خط واحد ومتداخلة فى الستائر الحجرية التى تفصل بين الأعمدة ومن دعامتين طرفيتين تشبهان إلى حد كبير الدعائم الركنية فى المبانى اليونانية ومن عتب يعلوه كورنيش رائع، وأخيراً من الشريط المصرى الذى يمثل إطاراً يحيط بالواجهة الكلية من أسفل الكورنيش. وتتميز هذه العناصر المعمارية بوضوح كبير فى الشكل وتثير مشاعر إعجاب هائلة، ونحن نتفحص بفضول بالغ رؤوس الأعمدة المتميزة والتى تتألف من اجتماع أربعة أقنعة لإيزيس تعلوها طبلية تمثل كل واجهة منها شكل المعبد. والفتحة التى تفصل بين عمودى المنتصف يبلغ طولها ضعف المسافة الأخرى الفاصلة بين الأعمدة الأخرى وهى تعطى لواجهة الرواق شكلاً من أشكال العظمة والهيبة التى لا نتوقعها.

وإذا ما حكمنا على هذا الاختلاف فى عرض المسافات، بالقياس لأسلوبنا المعمارى فلسوف نعتبره عدم انتظام واضح إلا أن كل شىء هنا قد جاء كنتيجة حتمية للأعراف التى كان يستوجب احترامها والالتزام بها. وفى الواقع، لما كانت الجدران الأخرى مغلقة حتى ارتفاع الدعامات، فلقد كان طبيعياً أن يتم إعطاء الجزء الأوسط عرضاً يسمح بسهولة دخول الكهنة والمتعلمين.

ومع تقدمنا فى السير جنوبى الرواق، نرى بشكل أفضل النقوش التى تزين الواجهة ويدهشنا، بعد إبداء إعجابنا بمجمل الطابع المعمارى له، فإن العديد من التفاصيل المنقوشة قد وضعت بتناظر كبير، وهى تثير فضول الزائر، إما لطبيعة الموضوعات الممثلة، أو لعظمة الملابس وأشكال التيجان للشخصيات المصورة. أما واجهة المعبد، فهى مغلقة فى زاويتها الشمالية الغربية بطول مترين ونصف

ويزداد هذا الانغلاق ناحية الزاوية الشمالية الشرقية، حيث يصل إلى نحو ثلث الارتفاع الإجمالى.

والحالة هذه، لا يمكن أن نحكم على تأثير هذه الواجهة الجميلة، إلا أن اللوحة رقم ٢٩، المجلد الرابع والذى يظهر فيها المبنى بعد إعادته لحالته الأولى تعطينا فكرة دقيقة عن هذا الأمر[١].

والكتلة العامة للمعبد تأخذ شكل حرف T. هى تتألف من جزئين منفصلين تمام الانفصال متداخلين الواحد فى الآخر وهما الرواق والمعبد بالمعنى الدقيق. ويبلغ إجمالى طول المبنى ٨١ متراً [٢] وعرض واجهته ٤٢ متراً، ويمتد الرواق بارزاً بمسافة ثلاثة أمتار ونصف على الواجهتين الجانبين للمعبد مما يعطى المنظور شكل حرف T الذى أشرنا إليه. أما ارتفاع الرواق، فيبلغ ١٨ متراً وباقى أجزاء المعبد ترتفع لأقل من خمسة أمتار. والأوجه الجانبية والخلفية للمعبد قائمة بالكامل وفقاً لمنحدر يضفى على المبنى مظهراً صلباً وثابتاً.

وتغطى الأوجه نقوش بارعة التنفيذ والإتمام حتى إننا يمكننا القول - بلا مبالغة - إن الفن المصرى قد بلغ فيه ذروة الإتقان، وسوف نعود بعد قليل إلى تناول الموضوعات التى أشرنا إليها فى النقوش والأفاريز.

ويخرج من كل واجهة جانبية للمعبد - على ما يبدو - ثلاثة أشكال لأسد لا نرى منه إلا الرأس وجزءًا من الجسم، وهى ترتكز على قاعدتين تبرز واحدة عن الأخرى ومزينة بالنقوش. ومن بين أقدام الأسد الممدودة إلى الأمام، تم فتح مجرى صغيرة أو ما يشبه عنق الإناء فى سمك الجدار، حيث كانت تجرى بلا شك مياه الأمطار أو فى أحيان أخرى كثيرة مياه التطهير التى يرجح استخدمها آنذاك فوق سطح المعبد. وتؤلف هذه الأسود حِنْيَه رشيقة الخطوط، وقد تم

---

(١) انظر المنظر الذى رسمه السيد سيسيل، اللوحة رقم ٧، المجلد الرابع.

(٢) نود إحاطة القارئ علمًا بأننا فى وصفنا هذا لا نذكر الأبعاد بدقة هندسية إطلاقًا، ولمعرفتها بدقة يسلتزم الرجوع إلى اللوحات المدرجة فيها.

نحتها بوضوح وحزم لاحظناه أكثر من مرة فى تصوير الحيوانات فى النقوش المصرية. و هناك أسدان مماثلان لتلك التى قمنا بوصفها حالياً يزينان الواجهة الخلفية للمعبد.

وبعد أن ألقينا نظرة سريعة على مجمل هذا المعبد، نعود مرة أخرى إلى واجهة رواقه، فنحن لا نكل مطلقًا من الإعراب عن إعجابنا بتأثيره المهيب، فنحن نتعجل الدخول فى هذا المبنى الأثرى الذى ينم شكله الخارجى عن الكثير من العظمة والفخامة.

ونحن لن نتوقف فى هذا الصدد وعند هذا الحد لتقديم وصف دقيق لنقوش الواجهة حيث تقدم لنا لوحات الكتاب مختلف التفاصيل والدقائق فى مجملها. ونحن نكتفى بالقول بأن الدعائم الركنية مزينة بأربعة صفوف من النقوش التى تمثل القرابين المقدمة لإيزيس وأوزوريس، الذى يكون أحياناً برأس صقر، وأحياناً أخرى برأس إنسان. ولكن من المفيد لنا أن نوضح أنه فى كل تلك المشاهد، نجد الإلهة إيزيس تحتل الصف الأول، وأن القرابين تقدم لها بصفة خاصة. وسوف نرى لاحقاً أن صورتها واضحة فى جميع الأماكن الواضحة من المعبد الذى نقوم بوصفه، حيث ـ مما لا شك فيه ـ إنها قد كرمت فيه بشعائر خاصة. وفى النقوش الغائرة للدعائم الركنية، نجد الأشخاص قامتهم عملاقة، حيث يبلغ طولهم ثلاثة أمتار ونصف. وتزين قاعدة البناء لوحات نرى فيها أشكالاً صغيرة لآلهة مصرية ونرى زهرات اللوتس المتفتحة وبراعم للزهرة نفسها فى القسم السفلى. وقد تعرضت النقوش فى القسم الأعظم منها للطرق والتهشيم ، باستثناء تلك الموجودة فى الأجزاء العليا من المبنى التى لم تطلها يد التخريب.

أما الستائر الحجرية، فتزينها نقوش تتألف من ثلاث شخصيات وتتناول موضوع القرابين المقدمة لإيزيس. ما من إفريز آخر يماثل الإفريز الموجود بأعلى

النقش من حيث نقاء تنفيذه وثراء رسوماته، وهو يتألف من أحد عشر قناعاً لإيزيس يعلوها ما يشبه المعابد وترافقها حية الكوبرا. أما الجزء السفلى للجدران، فيصور تنسيقاً رائعاً وبديعاً لسيقان اللوتس وزهوره وباقاته ومن فوقه طيور خرافية باسطة أجنحتها وترتكز على بعض الكؤوس. وأمام كل طائر، نجد نجمة، وهى طيور تشبه العقاب فى شكل منقارها. وتدخل كل هذه النقوش فى الجوانب وفى الجزء العلوى فى إطار على شكل ثور تزينه أشكال حلزونية ويعلوها كورنيش به قرص مجنح وتاج من الصل أو الأفاعى السامة. وهناك ثعابين تحمل زينة للرأس رمزية وتلتف أجسامها حول ساق لزهور اللوتس، وقد تم ضبطها فى ذوق بارع لتتناسب مع نتوء الكورنيش. ولا يتفوق على هذه التفاصيل فى ثرائها إلا زخارف الأعمدة التى تتألف، فى حلقات، من أفاريز بها نقوش لعبارات هيروغليفية يصاحبها ثعابين وأشكال حيات مجنحة وأشكال نساء يجلسن القرفصاء وفى أيديهن صولجان وأقنعة لإيزيس وقرابين لآلهة مصرية وصور لإيزيس وست وحورس وعلامة الحياة وصولجان الواس موضوعة فوق الكؤوس وأشكال لحورس جالساً من فوق تيجان زهور اللوتس. ويفصل ما بين هذه الأفاريز، على التبادل، أعمدة هيروغليفية ونجوم.

ورؤوس إيزيس التى تشكل تاج الأعمدة بالغة الضخامة. ويحيط بها ما يشبه الأقمشة التى تحيط بجزء من الجبهة، ثم يمر من وراء الأذنين دون تغطيتهما لتغطى الرقبة بطولها. ويزين هذا القماش رسومات تمثل تقليمات وتطريز مائل لزهور اللوتس والخرز؛ إلا أن تلك الرسومات قد أزيلت فى أماكن عدة مما يترتب عليه أن هذه الحاشية تبدو ثقيلة بعض الشىء. وترتدى هذه الأشكال فى أعناقها قلائد ضخمة من سبعة صفوف من الخرز و هى تختلط بزينة أخرى حيث تشبه آذانها آذان البقرة. وقد شملت هذه الأشكال تلفًا يتفاوت فى درجته حتى إننا لا نجد شكلاً واحداً قد سَلِم منها. أما القرابين الممثلة على الطبلية، فهى قرابين لإيزيس وهى ترضع حورس. ونرى أيضاً كاهنتين تبسطان أيديهما من فوق مشكاة صغيرة عليها حيات.

ولا تقل خرجة سقف المعبد عن غيرها من أجزاء الواجهة فى ثراء نقوشها(١). وفى وسط العتب، نجد قناعاً ضخماً لإيزيس وهو يأخذ مكانه فوق كأس يتميز بأناقة زخرفته. ويعلو معبده رأس الإله، وفى وسطه نجد غطاءً رمزياً يتألف من قرص مغلف بقرنين. وعلى كل جانب من جانبى القناع، نرى الإلهين : أوزوريس برأس صقر، وإيزيس، اللذين أخذا مكانهما من فوق عرشين منقوشين بدقة وبراعة وموضوعين فوق مصطبة. ويتقدم نحو هذين الإلهين واحد وثلاثون شخصاً، بعضهم يحمل مختلف القرابين، وبعضهم الآخر فى وضع العبادة. ونحن لن نشرع مطلقاً فى وصف جميع هذه الشخصيات التى تظهر الرسومات بشكل واضح حركاتها وثيابها وطبيعة القرابين التى تقدمها (٢). سوف نشير فحسب إلى أننا نرى فى الإفريز تكراراً دائماً للنساء اللاتى أحياناً ما يحملن فوق رؤوسهن غطاء على هيئة جلد نسر تعلوه أقراص تحيط بها القرون، وأحياناً أخرى تكون رؤوسهن حاملة ما يشبه غطاء الرأس الذى يحمل الثنايا ويسقط على أكتافهن ومن فوقه نرى باقات اللوتس.

ونرى أيضاً شخصيات بأقنعة الأسد وأبيس والضفدعة وعدد من الثعابين. ونجد واحدة من النساء تعزف على قيثارة من عشرة أوتار تأخذ حرف C، ويتوج الجزء العلوى منها رأس إيزيس. وجسم هذه الآلة السفلى أكثر ضخامة من جانبه العلوى، حيث يتناقص تدريجياً. وفى غالبية القرابين، نلحظ أقنعة إيزيس أو أغطية رأس رمزية وهى من مميزات هذه الإلهة، علاوة على أشكال تمثل معابد صغيرة وتعلو غالباً رأسها. ومن بين القرابين، نجد أوانى تحمل بلا شك تباشير مياه الفيضان. وترتيب هذه الإفريز والأشخاص التى تأخذ مكانها من على جانبى قناع إيزيس تتكرر بالشكل نفسة مع تغيير بسيط فى أغطية الرأس، وهو يأتى تعبيراً عن مسيرة دينية يصطف فيه حاملو القرابين مثنى، ويتقدمون هكذا حتى المعبد الذى يضم تماثيل الآلهة.

هكذا ندرك أن المصريين قد سدوا الثغرة القائلة بجهلهم بهذه القواعد.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٩، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٥، المجلد الرابع.

ومن فوق العتب، نجد كورنيشاً يزينه فى منتصفه قرص مجنح فوق خلفية تأخذ شكل الحذوذ[1] و على باقى هذا العنصر المعمارى نجد زخارف تتألف فى طرفيها من شكلين لكوبرا بجناحين وأغطية رأس رمزية. و يبدو أن هذه الثعابين تحيط بصورة الشمس الممثلة بقرص له أجنحة كبيرة كرمز لسرعة سير هذا النجم. وهو يرسل أشعته الضوئية على وجه إيزيس التى تمثل هنا وبلا شك رمزاً للأرض.

ومن جانبى صورة إيزيس على اليمين واليسار، نرى هذا الإله نفسه جالساً القرفصاء فوق المصطبة وفى الوضع نفسه، نجد أوزوريس برأس صقر ويقدم له حورس القرابين. وأخيراً، نرى فوق قمة الكورنيش، وهى الجزء الأملس الوحيد الموجود فى كل الواجهة، كتابة باللغة اليونانية فى ثلاثة أسطر، تمثل إهداء الرواق لأفروديت وللآلهة التى يتم تكريمها فى المعبد وتحت قيادة الإمبراطور تيبيريوس. والحق إن هذه الكتابة ترى بصعوبة بالغة، فقط عندما تلقى عليها الشمس أشعتها بشكل مناسب. وسوف نعاود الحديث عن هذه الكتابة فى الفصل العشر من بحثنا هذا.

الموضوع الثانى : داخل الرواق

ندخل إلى الرواق عبر باب يبلغ عرضه خمسة أمتار وترتكز دعائمه على كل من العمودين المكونين لمدخل الوسط. أما الباب الخشبى أو البرونزى الذى كان يغلق الفرجة، فكان يمتد إلى مستوى القسم العلوى من الستائر الحجرية بشكل يسمح بإغلاق الرواق عند الارتفاع وفى كل مساحته. ويرجح أنه كان لهذا الباب مصراعان. وهذا ما يؤكده وجود ثقبين فى الأحجار العليا لقائم الباب التى تم فيها تركيب مدار الباب. والرواق وباقى أجزاء المعبد مبنية من الحجر الرملى، إلا

(١) انظر اللوحة رقم ٣٣، الشكل ١، المجلد الرابع وفيها زخرفة مماثلة تمامًا أخذت من الواجهة الجانبية للمعبد المواجه للشرق.

أنه لما كانت مواد البناء هذه ليست صلبة بالقدر الكافى لمقاومة حك المفصلات؛ فقد تولدت لدى المصريين فكرة تشكيل أعلى الباب من مدماك من الجرانيت الجميل الرمادى اللون الذى رسمت عليه النقوش بشكل أكثر دقة وعناية مما كانت عليه فى الحجر الرملى.

والرواق من الداخل له شكل مستطيل تبلغ أبعاده ٣٧ متراً ونصفًا و٢٠متراً. وبه ٢٤ عموداً موزعة على ستة صفوف وعمقها أربعة بما فيها أعمدة الواجهة وهى تحمل أعتابًا تتركز عليها أحجار السقف. والمسافة الموجودة فى الوسط وهى الوحيدة التى يمكن الدخول منها إلى الرواق، يبلغ عرضها ضعف المسافات الأخرى؛ حيث إن عرضها يبلغ ٥,٨١ أمتار فى حين أن عرض الجدران الأخرى لا يتجاوز مترين و ٠,٧٥ من المتر، وحتى نتعرف بدقة على أبعاد وشكل الأعمدة، شرعنا فى إجراء حفائر بلغنا من خلالها بلاطة الرواق. ويأخذ جذع هذه الأعمدة شكلاً مخروطياً بعض الشىء، حيث يبلغ القطر السفلى مترين وثلث متر فقط. والقطر العلوى مترين وعشر المتر فقط. أما ارتفاع الأعمدة، فهو ٨,٣٦ أمتار، وهى ترتفع على قاعدة اسطوانية تتجاوز الجزء الأسفل للعمود، الذى لا يتجاوز ارتفاعه ٦٢ سم. ويرتكز هذا الجزء من العمود على قاعدتين دائريتين سمك كل واحدة منهما ١٣ سم وتبرز إحداهما عن الأخرى فوق قاعدة اسطوانية. أما تاج العمود، الذى يتكون - كما أوضحنا ذلك سابقاً - من أربعة أقنعة لإيزيس ومن الطبلية التى تعلوها ومن الشريط الصغير الذى يرتكز عليه العتب فيبلغ ارتفاعه خمسة أمتار حتى إن العمود من البلاطة وحتى ما تحت العتب يصل ارتفاعه إلى ١٤,٣١ متراً.

ونخلص من هذه النتائج إلى أنه لو اعتبرنا نصف القطر الأعلى للعمود بمثابة المقياس، فسوف نجد أن جذع العمود يشتمل على ثمانية أجزاء وتاج العمود خمسة.

أما جدار الخلفية، فهو يمثل واجهة المعبد بالمعنى الصحيح ومن حولها يبدو الرواق متطابقاً بعض الشىء ولا يبرز إلا بمقدار ٦٥ سم عن باقى الجدار، ولهذه

الواجهة شكل الواجهات نفسه الموجود فى المبانى المصرية المقدسة؛ أى إننا نجد فيها منحدرًا، كما أنها مطوقة بإطار يمتد بطول الزوايا. فهى واجهة متوجة بكورنيش رائع؛ إلا أنه وارتفاع المعبد أقل ٤,٨٦ أمتار عن ارتفاع الرواق، فإن الجدار الخلفى يرتفع بكل هذا الارتفاع من فوق الكورنيش، ليمثل بذلك دعامة لأعتاب الممرات ولأحجار السقف(١).

وعلى الواجهتين الجانبيتين للرواق، نجد بابين كانا يؤديان للخارج؛ الباب الغربى كان يتفق مع الجدار الثانى. أما الباب الشرقى، فمع الجدار الثالث. وتجدر الإشارة إلى أن البابين مسدودان الآن حتى مستوى العتب.

وتغطى الرواق من الداخل نقوش تمثل قرابين مقدمة لأوزوريس برأس صقر و كذا لإيزيس التى تحتل دوماً المقدمة. ومن الممكن للوحة رقم ١٦ أن تقدم لنا فكرة شديدة الدقة عن موضوعات النقوش .

وفى القسم العلوى من الجدران، نرى أفاريز مكونة من نقوش وفى وسطها قناع لإيزيس يبدو وكأنه وضع عمداً لتوضيحه و التركيز عليه. وفى الأجزاء السفلية من الجدران، نجد زهور لوتس فى تشكيلات مختلفة، وأشكال لبشر. وحيوانات. والأعمدة الموجودة بداخل الرواق مزينة بنفس أسلوب أعمدة الواجهة، باستثناء بعض الاختلاف فى النقوش الموجودة فى المنتصف؛ حيث نرى غالباً حورس ممسكاً بالمصلصلة بإحدى يديه وبعلامة الحياة فى اليد الأخرى. وفى مكان آخر، نجد كاهناً يزرع شجرة وأمامه حورس وقد أمسك بكتاب فى إحدى يديه وبثعبان فى اليد الأخرى. كانت كل هذه النقوش ملونة. ونرى بصفة خاصة بعضاً من بقايا هذا الطلاء على الأعمدة. وإذا ما ألقينا نظرة على اللوحة رقم ١٢، فسوف تتبلور لدينا فكرة بالغة الوضوح عن أسلوب وضعهم للألوان وكذا عن تنوعها وبريقها، فاللون الأحمر موجود بمختلف الدرجات ولكن بصفة خاصة بدرجة داكنة. أماالأزرق السماوى، فهو زاهٍ، والأصفر شديد

---

(١) انظر المجلد الرابع من اللوحات.

اللمعان، وهناك أيضاً درجات متعددة من اللون الأخضر. كل هذه الألوان تم بسطها على طلاء خفيف يماثل إلى حد ما الطلاء الموجود على الزخرفات الخشبية فى وقتنا الحالى، ولكن كان يتعين عليه وضع طبقة رقيقة للغاية للحفاظ - كما حدث فعلاً - على جميع تفاصيل النقوش وخاصة تلك المتعلقة بالملابس والمقاعد.

وفى داخل الرواق، نجد العديد من الرسومات إلا أنها شبه معدومة فى خارجه. ولا نشك إطلاقاً فى أن الواجهة كانت ملونة وكذا باقى أرجاء المعبد، فبغض النظر عن الدلائل المباشرة التى جمعناها من الأماكن ذاتها، لو لم يكن ذلك قد حدث بالفعل، لكنا وجدنا صعوبة بالغة فى تفسير هذه الغرابة الناتجة عن قصور شديد فى التجانس الزخرفى بين داخل الرواق وخارجه.

ويبقى لنا أن نتحدث عن زخارف السقف التى لا تقل البتة من حيث التنفيذ وأهمية الموضوعات عن النقوش كافة التى استغرقنا حتى الآن فى وصفها والتى تعطى فكرة جيدة عن المعبد الكبير فى دندرة. فالأعتاب التى ترتكز على الأعمدة زاخرة بالزخارف على الواجهة المرئية. والجزء السفلى منها مغطى بنقوش هيروغليفية ضخمة ملونة، وعلى الواجهات الجانبية، تم توزيع مسيرة طويلة من النساء المتوجات بزهور اللوتس واللاتى تمسكن فى أيديهن بباقات من الزهور نفسها يقدمنها إلى إيزيس وأوزوريس. والسقف مزين بنقوش على خلفية زرقاء متناثرة عليها نجوم لونها أصفر ذهبى. وقد تعرضت لإتلافات لا حدود لها؛ حيث تمت إزالة جزء كبير من الطلاء، إما بفعل الزمن، أو بفعل طلقات نارية أمعن المماليك فى إطلاقها على الرواق، ولايزال يحمل آثارها فى أماكن متفرقة.

ويحمل باقى السقف آثاراً سوداء؛ يرجح أن تكون ناتجة عن دخان المشاعل التى كان يتم إشعالها فى المعبد. ويكفى أن نمعن النظر بعض الشىء فى زخارف السقف لنكتشف سريعاً بعض الأشكال والرموز المتعلقة بعلم الفلك ثم ما نلبث أن نرى فى الطرفين اجتماعاً لأبراج الفلك كافة. وتوضح لنا اللوحة ١٨ مجموع النقوش الموجودة فى السقف ومختلف أوضاعها. فإذا ما أمسكنا بطرفى هذه اللوحة ووضعناها أمامنا فى وضع رأسى ثم رفعناها بعد ذلك من فوق رؤوسنا،

لوجدنا كل الأشياء المرسومة عليها فى الوضع نفسه الموجود عليه فى سقف الرواق. وفى وصفنا للآثار الفلكية، تحدثنا باقتضاب عن الأبراج الفلكية فى رواق دندرة. وقد تحدثنا باستفاضة، وبصفة خاصة، عن غايتنا فى الحصول على رسومات دقيقة وجديرة بالثقة، وسوف نكتفى هنا بأن نزيد عليها بعض التفاصيل التى ستؤدى إلى جذب مزيد من الاهتمام لهذه النقوش البالغة التميز.

وتنقسم الأطراف إلى ثلاثة أجزاء. بطول القسم الأول المتاخم للجدار الجانبى، نجد جسماً لشكل كبير، لا يتبع أى تناسب منتظم، حيث تمتد الساقان والذراعان بكامل عرض السقف. ويتألف ملبسه من تموجات مرسومة فى خط منكسر و زهرات للوتس. وهناك قرص بجناح نسر موضوع أمام فمه. وعند ارتفاع الثدى، نجد الرداء مزيناً بجعران وهو رمز التوالد. ومما لاشك فيه أن هذا الشكل المتفرد ما هو إلا تمثيل رمزى للطبيعة أو لإيزيس.

وفى القسم الثانى من السقف، نجد ١٩ قارباً تعتليها إلهات واقفة أو آخذة وضع السير علاوة على غير ذلك من الرموز المصرية. وقد اختفى قاربان منها بالكامل تقريباً تبعاً للإتلافات التى أشرنا إليها، إلا أنه من السهل التعرف على مكانهما. وفى الجزء الذى يحتل جهة اليسار، نرى قارباً صغيراً يحتوى على زهرة لوتس يرتفع منها ثعبان. ومن المعلوم لنا، وفقاً لشهادة بعض قدامى الكتاب، أن المصريين كانوا يتخذون من القوارب تعبيراً عن حركة الكواكب. إذن، فهناك ما يدعو للاعتقاد بأن هذه الرموز متعلقة بسير النجوم فى السماء[١] وبوضعها فيها: حربوقراط فى وضع القرفصاء أو جالساً على زهرة لوتس، حورس واقفاً، أوزوريس برأس صقر أو برأس إنسان، شخصيات ترتدى قناع أبيس أو ابن آوى، امرأة برأس أسد، قرد جالس القرفصاء وسط قرص، ما يشبه المذبح ومن فوق ذراع ممدودة؛ هذه هى الأشكال الرمزية التى نلحظها على وجه الخصوص فى هذه القوارب وبعض منها مكرر مع بعض التنويع فى خصائصها.

---

(١) انظر دراسات العصور القديمة، الدراسة التى تحمل عنوان «دراسة النقوش الفلكية للمصريين» بقلم جولوا وديفيلييه.

أما القسم الثالث من السقف، فنرى عليه الأبراج الفلكية. يأتى الأسد فى المرتبة الأولى على اليمين. وتدل مشيته على أنه فى طريقه للخروج من المعبد، ويبدو كأنه يسوق من وراءه الشخصيات الأخرى كافة التى تتقدم فى وجهته نفسها. وهناك امرأة تحمل سوطا و تمسكه من ذيله ومن ورائها امرأة أخرى لا نرى منها - بسبب تلفيات السقف - إلا رأسها وكتفيها ويبدو أنها تحمل طفلاً بين يديها. وفى إطار مستطيل، نجد ثعباناً تمثل أجزاء جسمه أربع حلقات. تأتى بعد ذلك ست من النساء، تحمل واحدة منهن سنبلة قمح، أنها العذراء السماوية، ولكل هذه الشخصيات رؤوس آدمية إلا شخصية واحدة ترتدى قناع ثور وتتبع العذراء مباشرة. أما الميزان، فيحتل منتصف طول السقف. وبين كفتى الميزان، نجد قرصاً موضوعاً على تجويف ويتوسطه حربوقراط، إله الصمت، الذى يبدو هنا ممثلاً للقمر. وعلى مقربة من كفة الميزان اليسرى، نجد قرصاً آخر يضم رجلاً واقفاً فى وضع السير. إنه بلا شك رمز لمجرى الشمس. ومن المعتقد أن اجتماع رمزى الشمس والقمر هنا ليس على سبيل الصدفة. أما العقرب، فهو يحتل وضعاً مائلاً بعرض السقف. وتسبقه امرأتان؛ واحدة ترتدى قناع صقر وشكل آخر لنفتيس تحمل فى يديها آنيتين مغلقتين هما بلا شك رمز للنهر المحصور فى مجراه قبل عهد الفيضان الجميل. وخلف هذا الشكل نجد ابن آوى وصقر برأس إنسان. وبعد العقرب، نجد امرأتين واقفتين أمام الظلمان أو برج القوس. وهذا الأخير نصفه إنسان والنصف الآخر حصان وله رأسان، الأول لأسد والثانى لإنسان وقد أخذ وضع من يرمى السهم. وهناك جناحان يتواءمان مع جسم الحصان ومن فوقه يحط صقر يرتدى غطاء رأس رمزيا. أما الجدى الذى يتكون من جسم سمكة ورأس جدى، فهو يحتل طرف الشريط الفلكى الذى ينتهى بامرأة تحمل فى إحدى يديها صولجاناً برأس كلب سلوقى. وبين الجدى والظلمان، نجد مجموعة من أربعة أشكال، حيث نلحظ بقرة مقطوعة الساقين الأماميين والخلفيين يربطهما شكل خرافى . ويقود البقرة شخص له رأس صقر ومسلح برمح قصير ومستعد لطعنه فى رأس الحيوان. ورابع الشخصيات فى هذا المشهد المميز هى سيدة نجد على مقربة منها طائراً برأس بقرة.

لقد قدمنا حتى الآن إحصاءً لستة من أبراج الفلك بدءاً بالأسد. أما الأبراج الستة الأخرى، فنجدها على الجزء الأخير على اليسار، فكما أن هذه الأبراج الاثنى عشر ينبغى عليها أن تقدم مشهداً واحداً، فلقد كان طبيعياً أن تأتى الأبراج الستة الأخيرة من بعد أشكال السقف الأخيرة من جهة اليمين. وهذا ما أوضحه جيداً. لقد وضع الفنانون المصريون الشخصيات بشكل يجعلهم يتوجهون نحو خلفية المعبد للسير خلفاً لأشكال السقف الأخيرة على اليمين، حتى تمثل جميعها مسيرة دينية واحدة. وأقرب الأبراج إلى مؤخرة الرواق هو برج الدلو، ويمثله رجل يحمل تاجاً من اللوتس وبين يديه أوان ينساب منها الماء فى شكل خطوط متعرجة. وتسبقه سبعة أشكال نلاحظ من بينها سيدة ومن فوق رأسها نجمة ورجل برأس ثور وشخص برأس صقر يقف على طائر الأوز العراقى. وهناك شخص آخر يحمل سكيناً ويهم بذبح غزال ويأتى خلفه رجل مفصول الرأس وينحنى، وتبدو ذراعاه ممدوتين كمن يريد تلقف رأس الغزال. وفى آخر هذه المجموعة، نجد امرأتين من فوق رأس كل منهما نجمة.

وأخيراً، نلحظ الأسماك على جانبى حوض مستطيل و يفصل شكلان بين الدلو والبرج؛ وأحد الأشكال لرجل يرتدى قناع صقر والآخر لامرأة و لكل منهما نجمة من فوق رأسه .

ويتبع هذا البرج قرص يضم شخصاً يرتدى رداءً قصيراً وضيقاً ويحمل فى إحدى يديه خنزيراً من قدميه الخلفيتين. على أحد جانبى القرص نجد امرأة، ومن الجانب الآخر أوزوريس برأس صقر. أما البرج الثالث من الشريط الفلكى والذى يثير اهتمامنا، فهو الحمل وهو يجرى ويقفز. ومثله مثل باقى الأبراج، تسبقه امرأتان لكل منهما نجمة فوق رأسها. و لنا أن نتذكر أنه فى الأثر الفلكى لمعبد إسنا الكبير[١] لم يكن يميز الأبراج الفلكية طبيعتها أو شكلها فحسب ولكن أيضاً النجوم المجتمعة من حولها. إلا أنه، فى الأبراج الفلكية لدندرة، يبدو أن هناك رغبة عارمة فى تمييز هذه الأبراج نفسها ليس كما هو الحال فى الماضى بمجموعات من النجوم؛ ولكن بهذه النساء اللاتى تحملن نجوماً فوق رؤوسهن والتى تحدثنا عنها لتونا.

---

(١) انظر وصف الآثار الفلكية، الملحق، رقم ١١.

ورأس الحمل متجهة إلى الخلف إلا أنه يسير فى اتجاه الأبراج الأخرى نفسه ويتبعه رجل يرتدى قناع أسد وامرأة تحمل برأس كلب سلوقى وقرد فى وضع القرفصاء نجد فوق رأسه صقراً يرتدى تاجاً أفقياً ويتكئ عليه جدى أو غزالة.

ونلحظ أيضاً شخصاً له رأسان واحدة لتيس والأخرى لإنسان ولكل منهما غطاء رأس رمزى وهناك امرأتان فوق غطاء رأس كل منهما نجمة وهما يعلنان عن البرج التالى لبرج الحمل؛ إنه برج الثور هذا الحيوان الغاضب الذى يجرى ورأسه إلى أسفل كمن يريد أن يهدد من حوله بقرنيه. وهو يضرب بذيله فى الهواء و هو منتصب من خلف ردفيه. ونجد فوق ظهره قرصاً ضخماً، يحده فى طرفه الأسفل هلال ويتبع الثور شخصان يمسك أحدهما بثعبان والآخر بصولجان برأس كلب سلوقى. أما الجوزاء، فيعبر عنهما رجل وامرأة ينظران أحدهما إلى الآخر ترتدى المرأة قناعاً لأسد وفوق رأسها قرص فى مقدمته حية، ويرتدى الرجل رداءً قصيراً وضيقاً وغطاء رأسه يحمل ريشه، ويسبق هذا الأخير امرأتان لكل منهما نجمة فوق رأسها وقد أشرنا إليهما سابقاً. يأتى بعد ذلك امرأة فى وضع المرأتين السابقتين نفسه، ثم مركب فيها رجل واقف وينظر إلى المؤخرة، حيث نجد صقرًا متعلقًا بعمود على هيئة ساق لزهرة اللوتس ومركب ثانية فيها بقرة رابضة ونجمة بين قرنيها وأخيراً مركب ثالثة به شخصان يزين رأسيهما أغطية رأس رمزية. أحد هذين الشخصين يحمل صولجاناً له ساق لزهر اللوتس وعلامة الحياة. أما الآخر، فيحمل فى كلتا يديه المرفوعتين فى الهواء أوانى ينساب منها الماء فى شكل خطوط متعرجة، وقد وضع هنا ليذكرنا بظاهرة الفيضان. ويحتل عرض السقف بأكمله شكل للشمس، وهى تطلق أشعتها فوق وجها لإيزيس اتخذ مكانه فوق معبد. وقد أخذت الأشعة شكل المخروطات الناقصة التى تتداخل بعضها فى البعض، والتى تزداد أبعادها كلما ابتعدنا عن مركز القرص. ومن خلف هذا الرمز الذى يمثل شروقاً شمسياً لسيروس[1] وعلى

---

(١) السيد فورييه هو أول من فسر هذا الرمز المصرى. انظر مجموعة دراساته عن الآثار القديمة: «أبحاث عن الآثار الفلكية المصرية».

ساقى الشخص الكبير الذى تحدثنا عنه فى أول الأمر، نجد السرطان و هو آخر الأبراج الفلكية[١].

---

(١) إن الوصف الذى قدمناه لتونا عن الأبراج الفلكية فى رواق دندرة هو وصف قمنا به بأنفسنا عند زيارتنا للمكان، وفى الوقت الذى راعينا فيه الدقة المتناهية فى جمع رسومات هذه اللوحة الفلكية. ويؤكد ما ذكرناه الملاحضات الكتابية للسيد فيلوتو الذى تفضل بموافاتنا بمقتطفات من يومياته.

والحق أن هناك تطابقاً تاماً بين كل هذه المعلومات المكتوبة والمرسومة، والتى لم يتم مقارنتها قط إلا فى باريس عندما قامت الحكومة بجمع مادة الكتاب، فكل الوثائق تؤكد تمام التأكيد سير وترتيب الأبراج الفلكية والأشكال المصاحبة لها بالشكل الذى أشرنا إليه. إلا أننا، إذا ما أمعنا النظر فى رسومات الآثار الفلكية فى رواق دندرة التى نشرت قبل تلك التى نقدمها اليوم، لوجدنا اختلافات رئيسية للغاية، وهذا ما قد يترتب عليه بالضرورة أخطاء ضخمة للأشخاص الذين سيعتمدون على دقة هذه الرسوم لتفسير الآثار الفلكية القائمة على أسلوب سير وترتيب الأشكال والشخصيات المكونة لها. وينبغى علينا التحدث فى بداية الأمر عن لوحات السيد دونون والتى كان لها الفضل فى تعريف أوروبا بالأبراج الفلكية لرواق دندرة للمرة الأولى. وقد أشرت فى الملحق رقم ٢ الخاص بوصفنا للآثار الفلكية كيف يصعب على المرء أثناء نقله لهذه النقوش ألا يغير من ترتيب الشخصيات وكيف يمكن له أن يخطئ بشكل يتعذر تداركه. ويحضرنا هنا، نقل للشخصيات لاحظناه منذ أمد بعيد فى رسم للسيد دونون. ولن نطيل الحديث اليوم عما أردنا أن نشير إليه، وهذا يمنع خشيتنا من أن نرى الخطأ الذى وقع فيه السيد دونون وقد أصبح موثقاً فى كتاب السيد هاميلتون الذى يقدم لنا شكلاً مقارباً تقريباً لما قدمه دونون وما حرصنا على تلافيه قد حدث بالفعل.

فإذا ما ألقينا نظرة على اللوحة رقم ١٣٢ من رحلته فى الوجهين البحرى والقبلى، فسوف يسهل علينا التأكد من أن كل أشكال الأبراج الفلكية التى نجد فيها السرطان قد انقلبت أو تم نقلها كما هى كلما كانت العديد من تلك الأشكال تشكل مجموعات. فمن المؤكد أن السيد دونون قد بدأ فعلاً برسم شريط الأبراج الفلكية التى تشتمل على الأسد. وتحتل الشخصيات كافة الموجودة فى هذا الرسم موقعها نفسه فى رسم دونون ولم يتغير وضعها النسبى عما هو عليه فى الحقيقة. فالأسد يخرج من الرواق وهو يقود من وراءه الأبراج الأخرى كافة فى شريط الأبراج الفلكية الأول، وكذا الشخصيات الموجودة فيه. ولكن يبدو أن السيد دونون عندما أراد رسم آخر جزء على اليسار من سقف الرواق لم يقف فى المكان نفسه الذى اتخذه لرسم الجزء الأول جهة اليمين؛ أى إنه لم ينظر إلى الطرفين من المنظور نفسه. وحسبه أن يخطئ فى تحديد وضع أول شخصية مستقلة عن الشريط الفلكى الموجود به الأسد حتى يقع فى خطأ مماثل تجاه جميع شخصيات الشريط الفلكى الذى ينتهى بالسرطان. وعليه، فإنه فى لوحة السيد دونون، نرى الأبراج الستة الأخيرة لشريط الأبراج الفلكية بدلاً من أن تدخل للمعبد، تخرج منه مباشرة كما هو الحال بالنسبة للأبراج الستة الأولى. إلا أنه لا جدال - من=

أما الأجزاء الأخرى فى سقف الرواق، فتزينها نقوش ترتبط من قريب أو من بعيد بالفلك، وتسوقنا إلى الحديث عن تفاصيل عدة. ونود فى بداية الأمر أن نشير إلى أن هناك تماثلاً بين مسيرة الشخصيات فى الأجزاء الموافقة لها. ونعنى بذلك الأجزاء التى تشغل أماكن متناظرة نسبة للجزء الأوسط وسوف نميزها بتسميات الأول والثانى وفقاً لموقعها، اعتباراً من محور المبنى. ونتيجة للوصف الذى قمنا به لتونا أن مسيرة أشكال الجزء الأيسر يحددها مسيرة شخصيات الجزء الأيمن حيث يبدو الأسد؛ وهو أول الأبراج الفلكية، خارجاً من المعبد وهو يقود من خلفه الأبراج كافة الأخرى. ولكن مايحدث بالنسبة لجزئى الطرف، نلحظه أيضاً فى الأجزاء الوسطى الموافقة وحقيقة أن الشخصيات فى

=ملاحظتنا وملاحظات زملائنا الذين تفحصوا الأماكن والوقائع - أن أبراج الشريط الفلكى الثانى تدخل المعبد لتشكل بقية المسيرة الدينية التى بدأها الأسد. وهذه الملاحظة لا تنسحب على الأجزاء الخارجية فحسب؛ ولكن أيضاً على الأجزاء الوسطى كما سنوضح ذلك فى بحثنا هذا.

وبعد الكتاب الذى أصدره السيد دونون، صدر مؤلف آخر للسيد هاميلتون، وقد تحدثنا عنه سابقًا. وتضم هذه الدراسة أيضاً رسومات للأثر الفلكى لرواق دندرة ونحن نراها فى اللوحة رقم ١٢ من أطلس الرحلة المعنونة : " ملاحظات عن العديد من الأماكن فى تركيا، القسم الأول، مصر فى العصور الحديثة والقديمة التى تم الحصول عليها فى عامى ١٨٠١ و ١٨٠٢ و تشغل جميع شخصيات الشريط الفلكى التى تضم الأسد المكان النسبى نفسه الذى تشغله فى المعبد. وهذا صحيح أيضاً بالنسبة للشريط الفلكى الثانى الذى ينتهى بالسرطان حيث نجد _نتيجة لخطأ يصعب إدراكه_ أن الشخصيات الموجودة بين الثور والجوزاء قد جاءت مقلوبة وكذا هذان البرجان، كما هو الحال فى رسم السيد دونون. وهذا هو الحال أيضاً بالنسبة لكل الشخصيات الموجودة فوق القوارب والتى تؤلف الصف الأسفل لهذا الشريط الفلكى الثانى. وهنا تجدر الإشارة _ توخياً للدقة فى عرض الوقائع _ إلى ملحوظة فى غاية الأهمية، وهى أن السيد شارل هيز الذى وضع رسومات أطلس السيد هاميلتون لم ينقل من الأثر الفلكى لرواق دندرة إلا الصفوف العليا الموجودة بها الأبراج الفلكية. أما الصفوف السفلية والتى تتألف من شخصيات تعتلى قوارب، فقد نقلت عن لوحات أطلس للسيد دونون.

وخير دليل على ذلك هو أن الشخصيات والأشكال لها الطول والعرض نفسهما والأبعاد نفسها فقط، تمت إطالة القوارب بعض الشىء، وذلك ما استلزم القيام به لتتطابق مع رسم السيد هيز الذى كان مقياس رسمه أكبر. فهذه الأشكال قد رسمت بالأسلوب نفسه الذى رسمت به أشكال السيد دونون فى تحديد سير الأبراج الفلكية،

وتثبت عكس ذلك أن كل الأشكال تتوالى فى الترتيب الذى ذكرناه طالما أن القسم الوحيد المرسوم للأماكن من قبل السيد هيز يتطابق فى معظمه مع رسوماتنا.

الجزء الأيمن تتقدم للخروج من المعبد، وفى الجزء الأيسر تدخل المعبد للحاق بالشخصيات الأولى، حتى إنه ينبغى أن يقال إن سقف الرواق بأكمله مرسوم عليه ثلاث مسيرات دينية تخرج من المعبد عن طريق جدار اليمين وتقود من ورائها الشخصيات التى تدخل من جدار اليسار. أما الجزء الثانى جهة اليمين والتالية مباشرة للأبراج الفلكية، فهى تنقسم إلى جزئين يحيط بهما شرائط طولية هيروغليفية عديدة بشكل جعل من الصعب علينا نقلها[١]. أما القسم الواقع فى الجزء السفلى من الرسم ويوجد فى السقف فى أقرب نقطة مجاروة للحائط الجانبى للرواق، فهو يتألف من شخصيات، من الرجال والنساء، واقفة ومجتمعة فى أزواج ومن أمامها ما يشبه الخزائن التى يعلوها صفان من النجوم. ونلحظ من بين الرجال شكل أوزوريس الذى أحياناً ما يكون له رأس إنسان، وفى أحيان أخرى بقناع نسر أو كبش وهو يمسك فى يده صولجاناً برأس كلب سلوقى. وللنساء نجمة من فوق رؤوسهن و يحملن فى اليد اليمنى علامة الحياة وعلى رأس مسيرتهن نجد امرأة وحيدة. ونرى أولاً ست مجموعات لأشكال مماثلة للتى وصفناها لتونا ثم صقراً رمزاً للشمس من فوق مصطبة. وهناك خمس مجموعات أخرى تتألف كل منها من شخصين ويسبقهما امرأة يظهرون من خلف الصقر ويظهر لنا أيضاً رجل بقناع ثور يعلو رأسه هلال ومن فوقه نجد جعرانين. ونرى بعد ذلك شخصاً مشابهاً تماماً لهذا الشخص الأول مع اختلاف وحيد وهو أن الجعران يحل محله شمس ترسل أشعتها الضوئية. وهذه المسيرة الدينية تَمُر من أمام ثلاثة قوارب، فى الأول نرى أوزوريس برأس كبش فى مقصورة، ويحمل القارب الثانى فى منتصفه عينا تتوسط قرصاً، وهى _ كما نعلم _ رمز للشمس أو لأوزوريس[٢]. أما القارب الثالث والأخير، فعليه شخص جالس ويحمل كل صفات الألوهية. وتنتهى المسيرة بمجموعة تتألف من ثلاث شخصيات؛ وهى لرجل برأس ثعبان يحمل صولجاناً من ساق زهرة اللوتس وعلامة الحياة والشخصيات لامرأة ولحورس بكل ما يحمل من رموز الألوهية.

---

(١) انظر اللوحة ١٩، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٢) انظر إيزيس وأوزوريس لبلوتارخ.

ومن خلف هذه المجموعة، هناك نقش لامرأة واقفة وإن كانت فى وضع مقلوب: ذراعاها مرفوعتان فى الهواء وتحملان هلالاً يتوسطه جعران رمزاً للتوالد. ويقود القارب الأول مجموعة من ثلاثة كهنة مستعينين فى ذلك بحبل يأخذ طرفه شكل أبيس. وهناك ثلاث شخصيات واقفة تتعبد أمام الإله.

ويضم القسم الثانى من الجزء الثانى على اليمين ثلاثة وثلاثين شكلاً، لن نستطرد هنا فى وصف كل منها على حدة ويقدمها الرسم بشكل كاف. وسوف نكتفى هنا بالقول بأن العديد منها موجود فى الأبراج الفلكية الخاصة بإسنا(١) وبالمعبد الصغير الواقع فى شمالى إسنا(٢) وهى تتألف أساساً من ثعابين منتصبة فوق أجسادها ومجموعات من حيات الكوبرا مع الحيات المقرنة أو متراكبة على أجسام بشرية تقدم الأوانى، وأخيراً أشكال لأبى الهول بجسد أسد وبرأس امرأة. ولغالبية تلك الشخصيات أقنعة أسد وتكون إما جالسة أو واقفة ولها مميزات الإله، وهى علامة الحياة ومدق الحبوب وساق زهرة اللوتس. وإحدى هذه الشخصيات تقدم الأوانى التى ترمز لبشائر الفيضان وأخرى تقدم عيناً رمزاً لأوزوريس. وينبغى لنا أن نميز هذه الشخصية التى تمثل رجلاً جالساً وذراعاه ممدودتان وقد استبدلت برأسه ريشة ونحن نجدها نفسها فى الأبراج الفلكية الخاصة بإسنا(٣)، ومما لاشك فيه أن مقارنة كل هذه النقوش بغيرها فى الآثار الفلكية الآخرى لمصر سوف يجعلنا ندرك مزيداً من أوجه التشابه. وفى هذا الصدد سوف يلحظ المهتمون بهذا الأمر تلك الشخصية المرتدية قناع أسد، التى تبدو وقد مدت يديها اللتين تقدمان الحماية نحو قردين فى وضع القرفصاء ونحن نرى شكلاً مماثلاً تقريباً فى الأبراج الفلكية لإسنا(٤). وفى مقدمة ونهاية هذا النقش الغريب التى قدمنا لتونا وصفاً مقتضباً له، نجد شخصين واقفين لكل منهما رأس ثعبان ومن فوقه الريشة علاوة على صفين من

---

(٢) انظر اللوحة رقم ٧٩، المجلد الأول.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨٧، المجلد الأول.

(٣) انظر اللوحة رقم ٧٩، المجلد الأول.

(٤) نفسه .

الأجنحة المتوائمة مع الجسم وذراعاهما الممدودتان تحملان علامة الحياة وشراعاً مربعًا. ويضم السقف المناظر على اليسار نقوشًا مشابهة لتلك التى قمنا بوصفها لتونا[١]، وهى تنقسم أيضاً إلى صفين من الشخصيات التى تمثل مسيرة دينية تدخل فى المعبد لتتبع الشخصيات الموجودة فى الجزء الأيمن، ويفصل بين كل صف وآخر خطوط طولية من النقوش الهيروغليفية، وينتهى أحد طرفيها برجال يرتدون أقنعة أكباش، والطرف الآخر بنساء فى الوضع نفسه الذى وصفناه، ولكنهن يحملن بدلاً من الهلال قرصاً مجنحاً يطلق أشعة ضوئية وتصاحبه كوبرا. أما الشريط السفلى، وهو الأقرب للحائط الجانبى الأيسر، فهو يتألف أولاً من اثنين وعشرين شكلاً، ومن شكلين للكوبرا منتصبة وينبثق من فمها ثلاثة خطوط من الماء تأخذ شكل الخطوط المتعرجة. وتتألف المجموعة الأولى من تسع شخصيات ثلاث منها فقط للرجال وست شخصيات ممثلة للنساء.

ولجميع تلك الشخصيات - باستثناء رجلين - أقراص فوق رؤوسها. أما المجموعة الثانية، فتضم شخصيات من بينها ثلاث نساء يعتلى قرص رأس كل واحدة منها منهن، علاوة على ثلاثة رجال يرتدون قناع صقر أو قناع أبيس. وتفصل امرأة بين شكلى أبيس اللذين تحدثنا عنهما. وأخيراً، تتكون المجموعة الأخيرة من ثلاث نساء بأقراص فوق رؤوسهن ومن ثلاثة رجال فوق رؤوسهم غطاء رأس مزين بالريش والثعابين. وتتبع سبعة قوارب هذه الشخصيات. فى القوارب الأربعة الأولى، نرى أوزوريس برأس إنسان، ويقدم له القرابين كاهن يرتدى قناع أبيس. وإيزيس تحمل صولجاناً على شكل ساق زهرة اللوتس. وحربوقراط، ومن فوق كتفه مذبة، وأوزوريس برأس صقر، كل هذه الآلهة تصاحبها شخصية أصغر ترتدى قناع صقر علاوة على خصائص الآلهة كافة. وفوق القارب الخامس نرى أوزوريس برأس صقر، وقد وضع فى مقصورة يرافقه أشخاص يتقدمونه وقد أخذوا وضع التعبد. ويتولى ثلاثة كهنة جرَّ هذا القارب

---

(١) انظر اللوحة رقم ١٩، الشكل ١، المجلد الرابع.

بالاستعانة بحبل تأخذ نهايته شكل حية كوبرا، وهناك رجل يرتدى قناع نسر يتولى قيادة هذا القارب. وعلى مقدمة القارب وعلى زهرة اللوتس الموجودة فى مؤخرته، يجلس قرد فى وضع القرفصاء وهو بمثابة الروح الحارسة. أما مؤخرة القارب، فنجد عليها رجلاً برأس أبيس وهو رمز للفيضان.

ويضم القارب السادس أوزوريس فى مقصورة، ولكنه برأس إنسان هذه المرة ويسبق القارب نوع من النصب الذى يعلوه تمثال لحربوقراط، وهو فى وضع القرفصاء يجره ثلاثة من ابن آوى مكبلين بالأغلال. وفى المقدمة، نجد أربعة من القرود بأذرع وأقدام بشرية. وأخيراً، يضم القارب السابع مقصورة كبيرة موضوعاً بداخلها تمثالان لأوزوريس وهو جالس؛ الأول برأس إنسان، والثانى برأس صقر. ويسبق المقصورة ما يشبه الشعار الذى يعلوه أبو الهول بجسم أسد وبرأس إنسان .

ويضم الشريط الثانى للسقف ثلاثة وثلاثين شكلاً متنوعاً وقاربين. ومن بين هذه الأشكال، نلحظ خمسة ثعابين منتصبة على ذيولها منها ثعبان واحد له أجنحة. أما الأربعة الأخرى، فلها أذرع وأقدام بشرية يقدم كل منها آنيتين رمزاً للفيضان. وهناك ثعبان أخير، يدل مظهره وثنايا جسده على أنه ثعبان يحتل مكانه فوق معبد. وهناك ثلاث عشرة شخصية ترتدى قناع أسد، بعضها جالس ويحمل صفات الآلهة. أما الشخصيات الأخرى الواقفة، فتحمل الرموز نفسها أو تقدم الأوانى كقرابين. وهناك شخصان أحدهما برأس أبيس والثانى برأس ثعبان يقدمان القرابين أيضاً، وسوف نلحظ أيضاً امرأة ينتهى جسدها بذيل سمكة، وتشبه إلى حد كبير شكلاً مماثلاً فى الأبراج الفلكية لإسنا[1].

أما الشخصيات الأخرى، فهى لإيزيس وقد غطت رأسها بجلد نسر وأوزوريس برأس صقر ورأسى إنسان وهما يحملان رموز الآلهة وهى علامة الحياة وصولجان بساق زهرة اللوتس أو برأس كلب سلوقى. وفى أحد القاربين

---

(١) انظر اللوحة رقم ٧٩، المجلد الأول.

الذين تحدثنا عنهما، نجد مقصورة تضم أوزوريس يرتدى قناع صقر وإيزيس التى يسبقها شعار يتألف من أبى الهول بجسم أسد ورأس امرأة وفى القارب الثانى مقصورة تحوى الإلهة نفسها إن لم تكن لأوزوريس برأس إنسان، ويسبقها شعار يعلوه ابن آوى. و لن نترك أبداً تفحصنا لهذا الصف من الأشكال دون ملاحظة أن العديد منها موجود فى الأفريز الفلكى نفسه فى أدفو[1]. الثعبان المجنح، الثعبان الموضوع على مذبح، الثعابين ذات الأذرع والأقدام البشرية التى تقدم الأوانى كقرابين، الشخص الذى ينتهى جسده بذيل سمكة، الآلهة التى ترتدى أقنعة الأسود وبصفة خاصة تلك الجالسة، التى تمسك فى يديها رمز إيزيس كلها متشابهة ومتتالية تقريباً بالترتيب نفسه. ومن هنا، يمكن أن نخلص إلى أن هناك تماثلاً كبيراً بين مغزى هذه الرموز فى النقشين.

وينقسم الجزء الأول ، المتاخم للجدار الأوسط إلى أربعة مشاهد تحتل عرضه بأكمله[2]. فى القسم الأول، نرى قرصاً تتوسطه عين هى رمز للشمس أو لأوزوريس وترتكز على أحد القوارب. ومن فوق هذه العين، نجد ستة أشخاص فى وضع القرفصاء يمسكون فى أيديهم علامة الحياة ويوجد عدد مماثل من فى الأسفل[3] علاوة على أربعة رجال يرتدون أقنعة ابن آوى يحتلون أحد الجوانب وأربعة صقور برؤوس وأذرع بشرية من الجانب الآخر وهم متخذون وضع العبادة أمام القارب.

ومن خلف الرجال، نجد من فوق المصاطب طائراً مقطوع الرأس وكائناً مجنحاً برأس حصان ورأس نسر يعلوه قرنا كبش وقرص.

أما المشهد الثانى، فيضم خمسة صقور مرتبة فى طوابق ومن أمامها رجل وامرأة برأس أبيس يتخذان وضع العبادة ويتمثل المشهد الثالث فى قرص كبير موضوع من فوق هلال وتتوسطه عين وتحملها زهرة اللوتس، وعلى اليمين يوجد رجل برأس أبيس وعلى اليسار أربعة عشر شخصاً لهم كل رموز الآلهة وهم

---

(١) انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل الثانى، المجلد الأول.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٩، الشكل ٣، المجلد الرابع.

(٣) هناك قرص مماثل تماماً موجود بين نقوش معبد إدفو، انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل ١، المجلد الأول.

يقفون على أربع عشرة درجة سلم تصل أعلى واحدة منها لمستوى زهرة اللوتس ومن بينهم سبع سيدات، واحدة منهن فقط ترتدى قناع الأسد. أما الأشكال السبعة الأخرى، فهى لرجال، ثلاثة منهم يرتدون قناع صقر. ويحيط بكل تفاصيل هذا المشهد إطار من الخطوط الهيروغليفية الكثيرة العدد والبالغة التعقيد لم يتح لنا الوقت رسمها. ويتعذر علينا ألا نتعرف فى هذا النقش على تمثيل لعيد القمر الجديد للانقلاب الصيفى. وفى الواقع أن زهرة اللوتس التى تمثل فيضان النيل والشخصية التى تحمل رأس أبيس ، التى ترمز للفيضان تمثلان الشهر الأول من العام المصرى. وأخيراً، فإن الهلال المتجهة أطرافه لأعلى يمثل القمر الجديد، وفقاً لهورابولون، والقرص الذى تحتل عين أوزوريس منتصفه ألا يمثل بصورة مذهلة القمر وارتباطه بالشمس ؟ أما المشهد الرابع والأخير، فهو يبدو تمثلاً للتمجيد أو لانتصار أوزوريس عندما تصل الشمس إلى أعلى نقاط مسارها: ويتكون هذا المشهد من قارب كبير يرتكز على ما يشبه المحفة التى تحملها أربع نساء. ويشتمل القارب على ثلاثة آلهة جالسة يتوسطها أوزوريس برأس إنسان. أما الجعران، وهو رمز الحياة المتجددة، فهو يحلق من فوقه بين نسرين يحملان فى براثنهما علامة الحياة. وفوق زهرة اللوتس التى تكون مقدمة القارب نرى قردًا فى وضع القرفصاء. وفى مؤخرة السفينة، يوجد شخص قامته أصغر ويمسك علامة الحياة وأبيس. ويحيط بهذا النقش من على جانبه ست شخصيات مصطفة فى طوابق ومتخذة وضع العبادة. ثلاث جهة اليسار ولها رؤوس ابن آوى. وإذا ما أرجعنا القول للشهادات القديمة، فهذا كان أسلوب تمثيل الشعب فى وضع العبادة أمام النجم وقد وصل إلى أعلى درجات مساره وهو يبدو سبباً مباشراً لفيضان النيل، ولانتشار الخصوبة على أرض مصر. ونرى بعد ذلك مجموعتين تتكون كل منهما من أربعة أشكال مصطفة واحدة من فوق الأخرى اثنان منهما لرجلين يرتديان أقنعة ضفادع والآخران لسيدتين رأساهما يأخذان شكل ثعبان. ولكل الشخصيات مواصفات الآلهة؛ علامة الحياة والصولجان برأس الكلب السلوقى.

وينتهى هذا المشهد المميز بكبش مجنح بأربعة رؤوس وعصفور برأس كبش.

وتبدو لنا كل هذه النقوش ـ كما ذكرنا ـ متعلقة بالانقلاب الصيفى. وقد أطلقنا سابقاً بعض الاحتمالات حول معنى وجود شخصيات برأس أفعى أو برأس ضفدع فى نقش مماثل[1]، حيث إن رسم ما يحدث فى مصر زمن الفيضان لا يترك أدنى مجال للشك حول قيمة الرموز التى استخدمناها.

أما الجزء الأول جهة اليسار والمناظر للذى قمنا لتونا بوصف نقوشه، فهو ينقسم إلى ثلاثة صفوف من الأشكال يفصل بينها خطوط هيروغليفية طولية[2]. ويتألف الشريط العلوى المتاخم للجدار الأوسط من ثمانية وأربعين شكلاً فى مجموعات من ثلاثة أو أربعة أشكال وهى لنسور برؤوس وأذرع آدمية وفى وضع العبادة؛ علاوة على رجال واقفين وأذرعهم ممدودة ويرتدون أقنعة أبيس وابن آوى وثعابين وقرود برؤوس وأذرع آدمية وأشكال تجلس القرفصاء برأس أسد وتحمل فى يدها علامة الحياة؛ وأضف إلى ذلك أشكالاً لابن آوى ورجالاً واقفين وهم يتكئون بأيديهم على عصى وآخرين مقطوعة سيقانهم ويحملون على أكتافهم الصولجان، والمذبة. أما الشريط الأسفل وهو أكثرهم قرباً من الحائط الجانبى الأيسر، فهو يتألف من أشكال متماثلة تماماً ومقسمة إلى مجموعات بالطريقه نفسها، إلا أن الترتيب مختلف ونلحظ من بينها صقورًا برؤوس ابن آوى لا نجدها إطلاقاً فى الصف العلوى. ويحتوى شريط الوسط على اثنى عشر قارباً يسبق كل واحد منها شكل امرأة فى وضع العبادة وقرص من فوق رأسها. ونرى فى القوارب الثلاثة الأولى وفى الثلاثة الأخيرة، شخصيات ترتدى أقنعة حيوانات مختلفة وتبدو وكأنها تتضرع إلى أوزوريس برأس إنسان أو براس صقر أو ابن آوى أو كلب. وهناك قرد يطلق سهماً تتوجه إليه أيضاً بالعبادة. وتضم القوارب الستة الأخرى أقراصاً، حيث نجد فيها كبشاً بأربعة رؤوس وأوزوريس واقفاً فى بعضها وجالساً فى البعض الآخر وهو يحمل كل صفات الألوهية. ومن الملاحظ أن الشخص الذى له رأس أبيس موجود فى كل القوارب من بين من

---

(١) انظر اللوحة رقم ٦٤، المجلد الثالث ووصفنا العام لطيبة فى الفصل التاسع القسم الثامن.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٩، الشكل ٢ ـ المجلد الرابع.

يتضرعون إلى الآلهة. وفى مقدمة كل قارب، نرى من فوق ما يشبه قاعدة التمثال، قردًا فى وضع القرفصاء أو حربوقراط إله الصمت أو أبا الهول بجسد أسد وبرأس إنسان وبقرة وصقراً برأس آدمى وابن آوى ومومياء.

أما زخرفة الجزء الأوسط، والتى لم نتحدث عنها بعد فهى تتكون من طيور عقاب مبسوطة الأجنحة وتحمل فى براثنها أحد الرموز[1]، هذا إضافة إلى الأقراص المجنحة التى يصاحبها الثعابين ومن فوق رؤوسها أغطية رأس رمزية.

وتحتل تلك الرموز منتصف هذا الجزء وعلى مسافة عرضية كبيرة وتتكرر بالتبادل. وعلى جانبى هذه الزينة، نجد خطوطاً طولية هيروغليفية ويغطى عدد كبير من النجوم المرسومة والملونة باقى السقف على خلفية زرقاء اللون.

أما القسم الأسفل من الأعتاب التى ترتكز عليه أحجار السقف، فيزينه - كما ذكرنا - ثلاثة خطوط هيروغليفية ضخمة منقوشة وملونة، تتناسب بشكل رائع مع ثراء زخارف السقف التى لا مثيل لها.

الموضوع الثالث: المعبد من الداخل

سوف نشرع حالياً فى الدخول إلى المبنى للتعريف بتوزيعه الداخلى ووصف أهم النقوش التى يضمها.

ونحن نعلم بالفعل أن جدار نهاية الرواق يؤلف واجهة المبنى حتى إنه يبدو أن الرواق يلى ذلك. وفى وسط هذه الواجهة يوجد باب متوج بكورنيش يسمح بالدخول فى قاعة الأعمدة التى يرتكز فيها السقف على صفين من الأعمدة كل واحد يضم ثلاثة منها. وهذه القاعة التى هى أشبه برواق ثان مردومة حتى ارتفاع تيجان الأعمدة حتى إنه لا يمكن الدخول فى القاعة التالية إلا لو انبطحنا على بطوننا تقريباً. وعليه، فإن كل الأبواب التى تسمح بالدخول فى

---

(١) انظر اللوحة رقم ١٤، الشكل ٤، المجلد الرابع.

القاعات الجانبية مرئية بالكاد، بل إننا لا نرى حتى قوائم الباب التى عادة ما تظهر من خلال نتوء صغير على خلفية الجدار. أما الرواق الثانى، فيتخذ شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه أربعة عشر متراً. ولا تختلف تيجان الأعمدة التى تحمل السقف عن تيجان الرواق الأول إلا فى التاج الجرسى الذى يعلو الأشكال الأربعة لإيزيس. ويتألف هذا التاج الجرسى من زهور اللوتس التى كلما اقتربت من الطرف السفلى لتاج العمود زاد عددها وقل حجمها حتى تتفق كل منها فى النهاية مع حذوذ العمود التى تزين القسم العلوى من الجذع على ارتفاع خمسين سنتيمترًا. وقد أشرنا إلى وجود ما يشبه تيجان الأعمدة الثلاثية فى كل من فيلة وإسنا وطيبة. ويشكل اجتماع هذه العناصر المعمارية الثلاثة ارتفاعاً مساوياً تقريباً لجذع العمود. وعلى كل من واجهتى الطبلية، يوجد شكل لإيزيس وهى ترضع حورس وتقدم إليها مختلف القرابين. ويمسك بعض الكهنة بصلاصل بثلاثة حبال ويبدون كمن يقدمونها لهذه الآلهة. وأسفل السقف مباشرة نرى إفريزًا مؤلفًا من أقنعة لإيزيس ومن فوقها معابد؛ وهذا الإفريز يستمر فى محيط الرواق الثانى ويزين واجهات الأعتاب أشكال مماثلة. ولم يسمح لنا الرديم بالحكم على الباقى؛ ولكن يرجح أن تكون لوحات مماثلة لتلك التى تزين الجدران الجانبية للرواق. أما قاعة الأعمدة، فلا يدخلها الضوء إلا عن طريق الباب. وعلى اليمين واليسار يوجد ستة غرف. أصبحت أبوابها التى تسمح بالاتصال فيما بينها مغلقة بالكامل بفعل الأنقاض.

وقد تمكنا رغم ذلك من الدخول فى الحجرة الوسطى جهة اليمين عن طريق الباب الخارجى؛ حيث إنه لم يكن مغلقاً بدرجة كبيرة. ويغطى جدران هذه القاعة لوحات مماثلة للوحات الرواق. لقد دخلنا فى الحجرة المتاخمة، جهة الجنوب، عن طريق الغرف الداخلية المجاورة للسلم[1]. وقد وجدناها مغطاة بنقوش تمثل أوزوريس برأس صقر وإيزيس التى تقدم لها القرابين. وتجدر الإشارة إلى أن الظلام الدامس الذى يعم المكان قد جعل منه مأوى للخفافيش التى اجتاحته

(١) انظر المسقط الأفقى فى اللوحة رقم ٨، الشكل ١، المجلد الرابع.

بأعداد لا حصر لها. وإنه ليصعب علينا تخيل الاضطراب والضجيج الذى ينجم عن وجود المسافرين فى هذه الخبيئة الحالكة لتلك الحيوانات. وقد اضطررنا كثيرًا للتخلى لمرات عدة عن فكرة بقائنا فيه بسبب صعوبة الحفاظ على مشاعلنا مضاءة ولم نستطع الولوج فى القاعة الوسطى جهة اليسار عن طريق الباب الخارجى حيث إن الرديم من هذا الجانب كبير الحجم للغاية حتى إنه يرتفع إلى ما يقرب من ارتفاع خرجة للكورنيش. ولم نتمكن من النزول فى هذه الحجرة إلا عن طريق كوة مربعة متناهية الصغر يبلغ طول ضلعها أربعين سنتيمتراً وتقع أسفل حجرة الأبراج الفلكية تماماً، التى سنتحدث عنها بالتفصيل لاحقاً[1]. وهذه الكوة مفتوحة فى وسط السقف وتخترقه فى إجمالى سمكه. وكان ينبغى أن يكون المرء بالغ النحافة ليستطيع الدخول من فتحة بهذا القدر من الضيق. وقد قام زميلنا السيد موريه بهذه المهمة الشاقة. وقمنا بتعليقه بحبل وأنزلناه وهو ممسك بمشعل ونحن نتوخى أقصى درجة من الحذر حتى بلوغه الأنقاض التى كانت تمتلىء بها الحجرة جزئياً. ولكن، ويا لها من مفاجأة أذهلت زميلنا، فبدلاً من أن تطأ قدماه الأرض فقد وجد نفسه يدوس جثة !! وسرعان ما تعرف على جثمان رجل تم توثيق يديه من خلف ظهره وتم خنقه. وكانت أداة التعذيب لاتزال حول رقبته. ومن تفحصنا لهذه الجثة، أدركنا أنها هنا منذ ثلاث أو أربع سنوات. لربما كان هذا الرفات لمسافر تعيس ساقته قدماه إلى هنا حيث قام العربان بتجريده ثم اغتالوه وألقوه فى هذا المكان المظلم السحيق لإخفاء كل أثر لجريمتهم. فهذا التعيس، جاء إلى هنا بدافع من إعجابه بهذا الأثر الرائع الذى جاء بحثاً عنه. لقد لقى حتفه فوق أرض أجنبية وذهب ضحية حماسه للفن. ومما لاشك فيه أن عائلته المكلومة لم تعرف مطلقاً المكان الذى مات فيه. كم من الأفكار الحزينة تزاحمت فى رأسنا تحت تأثير هذا الحدث! لقد دفعنا هذا الحدث إلى إعادة النظر فيما نقوم به ونحن نجئ كل يوم تقريباً منذ عدة أشهر - خلسة وبلا حراس - حتى نرسم الأشياء التى لاقت إعجابنا دون أدنى حرص منا، ويحدونا فقط حماسنا الزائد وإعجابنا بهذه الآثار. فكم من مرة تعرضنا بسبب حماسنا الذى

(١) انظر المسقط الأفقى فى اللوحة رقم ٨، الشكل ٢، المجلد الرابع.

يدركه فقط محبو الآثار، إلى نفس هذا المصير المشئوم الذى لقيه هذا المسافر الماثل جثمانه أمام أعيننا والذى نأسف لرحيله الأبدى، كما لو كان رفيقاً فى أسفارنا أو كأنه مات لتوه.

لم تزودنا أبحاث زميلنا بأى شئ يذكر عن التوزيع الداخلى للحجرة التى نزل إليها. فقط أكدت لنا وجود أبواب اتصال بالخارج وبقاعة الأعمدة كما أظهرنا ذلك فى المسقط الأفقي [١]. وعلاوة على ذلك، أصبحنا على يقين من أن الجدران مغطاة بنقوش ولوحات مماثلة لغيرها المزينة للرواق. ولم نتمكن من الدخول إلى الحجرات المتاخمة لهذه الحجرة، إلا أن مساحتها كان يحددها طول الرواق الثانى، الذى استطعنا رفع أبعاده بدقة بالغة. والحالة كذلك بالنسبة للحجرة الأولى جهة اليمين والتى لم نتحدث عنها بعد. ويتم الخروج من قاعة الأعمدة أو من الرواق الثانى عن طريق باب يبلغ عرضه ثلاثة أمتار حيث نجد أنفسنا فى وسط صالة أولى يبلغ طولها خمسة أمتار وثلث، عرضها أربعة عشر متراً. ومن وجهة نظر نقوشها، لا نجد شيئاً لم نجده فى أى مكان آخر. ويضىء هذه الصالة كوات موجودة فى القسم الأعلى من السقف فى الزوايا الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية وفى وسط الواجهة الجانبية على اليسار وهى تشكل فتحة صغيرة مربعة من الخارج أما من الداخل فيتم فتحها تدريجيا لتؤدى إلى انتشار الضوء، حيث أن أهم ما يميزها هو أن جدارها السفلى مزين بقرص تنطلق منه أشعة متباعدة من مخروطات ناقصة متراكبة - إذا ما جاز القول - بعضها فى بعضها الآخر.

وقد أثبتت لنا عمليات المقارنة [٢] التى قمنا بها أن المصرين قد أرادوا بهذا الرمز التعبير عن ضوء الشمس عند دخوله المعبد. وكان يمكن إغلاق هذه الفتحات، عند الحاجة،عن طريق مصراع أو سدادة من الحجارة كما هو الحال فى معبد أدفو[١]. ولا تقل الصالة امتلاءً بالرديم عن قاعدة الأعمدة التى

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع، القسم الرابع.

تسبقها. وهناك فى الزاوية اليمنى باب يؤدى إلى سلم وغرف تقع فى الدور الأرضى وإن كانت تبدو الآن فى البدروم؛ إذا ما أخذنا فى اعتبارنا ارتفاع الأنقاض التى تملأ هذه الحجرة. وهناك بابان فى الحائط الجانبى الأيسر يؤديان إلى قاعتين مظلمتين يبلغ عرضهما مترين وثلث المتر ولا يجد ما يميزهما من ناحية النقوش التى تزين الحوائط.

وتؤدى بنا الصالة الأولى إلى صالة ثانية عبر باب يبلغ عرضه ثلاثه أمتار إلا ربعًا ومزين - مثله مثل الباب الأول - بحلية تأخذ شكل إطار وكورنيشاً بداخله قرص مجنح. وعرض الصالة الثانية مماثل لعرض الأولى، ويبلغ طولها ستة أمتار وحالتها من حيث الامتلاء بالرديم مماثلة تماماً لحالة الأولى، وهى مضاءة بواسطة كوات مماثلة لتلك التى تحدثنا عنها. ويؤدى بنا بابان مفتوحان فى الجدران الجانبية، فى الشرق والغرب، إلى حجرتين مظلمتين لا يميزهما شئ يذكر.

وفى الحائط الموجود فى المؤخرة نجد ثلاثة أبواب؛ واحد منها كبير ويعلوه كورنيش أنيق وهو يؤدى إلى قدس أقداس المعبد، أما البابان الآخران فهما أصغر حجماً وليس بهما إطار أو كورنيش وكانا مردومين حتى العتب. وقد أشرفنا على عدد من عمليات التنقيب لجعلهما صالحين للاستخدام وقد عرفنا أنهما يؤديان إلى دهليز يمثل مخرجاً لعدد كبير من الغرف الصغيرة المظلمة والموزعة من حول قدس الأقداس[٢]، وهذا الدهليز مليئ بالنقوش. وقد رسم لنا السيد دوترتر - وهو زميل لنا - شكلاً لشخص من فوق أحد الأبواب وبالقرب من السقف وبوسعنا رؤيته فى اللوحة رقم ٢٦ [٣]، ونلاحظ بصفة خاصة شخصاً واقفاً مرتدياً قناع كبش له أجنحة صقر مربوطة من أسفل ذراعيه الممدودتين. أما فى اليد اليسرى، فيمسك علامة الحياة، وفى اليد اليمنى سارية معلقًا عليها شراع مربع. ومن على الجانبين، نجد شكلين فى وضع القرفصاء وفى المقدمة صقر برأس كبش

---

(١) انظر شرح اللوحة ٦١، المجلد الأول.

(٢) انظر المسقط الأفقى، لوحة رقم ٨، شكل ١، المجلد الرابع.

(٣) انظر، المجلد الرابع.

كبير. ولا تقل نقوش الغرف الصغيرة عدداً عن غيرها فى الدهليز، ولكن لأى غرض كانت تستخدم ؟ هل كانت مخصصة لسكن الكهنة الذين كانوا يخدمون المعبد ؟ أم كانت كل واحدة منها مخصصة لإله من الألهة العديدة التى كان يعبدها الشعب المصرى ؟ هذا بحق ما لا يسهل تحديده. ربما كانت مخصصة لغرض لا نستطيع حتى أن نستشفه بسبب ما هدف إليه المصريون من جعلنا على جهل بكل ما كان القدماء يمارسونه فى أصغر مخابئ المعابد المصرية. كانت هذه الحجرات لا يدخلها الضوء إلا عن طريق الدهليز الذى لم يكن مضاءً إلا عن طريق بعض الكوات المفتوحة فى سقفه.

لقد ذكرنا سابقاً، فى العديد من المواقع، أن مختلف أجزاء الآثار المصرية تتداخل بعضها فى البعض الآخر: وهنا نجد ما يبرر هذا التأكيد. وفى الواقع أن حائط خلفية الصالة الثانية يجعل واجهة قدس الأقداس بارزة عن باقى البناء[1] كما لو كان هذا القسم من البناء يمثل مبنى مستقلاً. ويتوج هذه الواجهة، كورنيش مزين بقرص مجنح ويحيط بهذه الواجهة كلها إطار بشكل الشريط المصرى.

وتبلغ أبعاد قدس الأقداس : ١٠,٦٢ أمتار طولا و ٥,٦٧ أمتار عرضًا و٨,٤٥ أمتار ارتفاعًا، وعلى جدرانه نقوش يظهر فيها بصفة خاصة مقاصير محمولة على قوارب[2] وقد تم تقيب أرضية قدس الأقداس جزئياً ونلحظ، على مقربة من حائط الخلفية، فتحة يمكن الانزلاق منها فيما يشبه القبو الذى بدا لنا وكأنه يشغل كل مساحة قدس الأقداس. وهناك قنوات سرية شقت فى الجدران الجانبية للمعبد، لم نستطع الدخول منها - تؤمن الاتصال بلا شك بهذا البدروم، هذا على الأقل ما خلصنا إليه من مقارنتنا لعمق الحجرات المظلمة المحيطة بالمعبد بالعرض الإجمالى للمبنى وبسمك جدران المعبد، التى رفعنا

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكلين ١، ٥، المجلد الرابع.

(٢) نرى أحد هذه المقاصير فى اللوحة ٢٢، الشكل ١٠، المجلد الرابع.

مقاييسها بكل دقة[١]. ومما لاشك فيه أن هذه القنوات كانت تؤدى إلى السطح حيث كانت مغلقة بواسطة حجارة متحركة، كان يتم رفعها عند الطلب كما أنها كانت مرتبطة فيما بينها بشكل جيد حتى إنه كان يستحيل رؤيتها إلا من هؤلاء العارفين بوجودها. وقد لاحظنا حجارة مماثلة فى الكرنك[٢]. ويرجح أن الكهنة كانوا يسلكون هذه القنوات عند إلقائهم وحى الآلهة فى قدس أقداس المعبد الكبير فى دندرة. ولن نترك هذه الحجرة الغامضة دون الإشارة إلى أن كل كوات الأبواب الموضوعة على محور المعبد تتناقض فى عرضها وطولها اعتباراً من الرواق. ويعتقد أن المصريين قد أرادوا خلق تأثير المنظور الذى كانوا قد لاحظوه. ومن ناحية أخرى، تشير بعض الوقائع والظروف الأخرى - إشارة أقرب إلى اليقين - أنهم كانوا يجهلون آنذاك المبادئ الأولية لفن ننعم اليوم بتطبيقاته المتنوعة عند تمثيل عناصر الطبيعة.

وبعد أن قمنا بالتعريف بالطابق الارضى لمعبد دندرة، يبقى لنا التجول فى الطوابق العليا والأسطح. حيث نصل إليها عن طريق سلم يؤمن الاتصال بالصالة الأولى عن طريق باب يقع فى مواجهة الدرجات الأولى للسلم. ويأخذ بئر السلم شكلاً مستطيلاً. وترتكز درجات السلم حول نواة صلبة يبلغ طولها ٣,٩٠ متراً وعرضها ٣,١٠ متراً، ويبلغ طول الدرجات متراً واحداً وعرضها اثنين وثلاثين سنتيمتراً، أما ارتفاعها، فخمسة سنتيمترات فقط، وهذا ما يجعل صعودها غاية فى الراحة. وللوصول إلى قرص الدرج الأول ينبغى صعود إحدى عشرة درجة وعشر درجات فى خط متعامد للوصول إلى قرص الدرج الثانى. وعند كل من هذين الجزئين، وكذا فى أقراص درج الطوابق العليا، تم فتح كوات تأخذ شكل قمع مقلوب يصل الضوء من خلالها. ويلف السلم لفتين ونصف حتى يصل إلى السطح، ويغطى جدران السلم نقوش تم تنفيذها بعناية فائقة وإتمام رائع.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكلين ١، ٥، المجلد الرابع.

(٢) انظر الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع، القسم الثامن.

ونلحظ شعارات يعلو بعضها صقور وأبيس، وبعضها الآخر بقرة وثعبانان منتصبان. ونحن لا نكل البتة عن الإعراب عن إعجابنا بالأسلوب الواقعى الواضح الذى نقشت به هذه الحيوانات ونتصف فى هذا الصدد الفن المصرى وبراعته فى هذا التصوير حتى أن أمهر الفنانين فى عصرنا الحالى لا يستطيعون نكران ذلك. وعند قاعدة السلم نرى تصويراً لامرأة تجلس القرفصاء، مبتورة الذراعين وترتدى قناع أسد وهى جالسة على قاعدة مرتفعة. ويتبع هذه المرأة شخصيات ترتدى الملابس العسكرية والمدنية تشبه ـ تمام الشبه ـ الشخصيات التى وصفناها فى مدينة هابو[1]. وهى ترتدى رداء واسعاً يصل من الأرداف حتى القدمين وله حمالات. أما الحزام، فهو من المعدن المنقوش ويضم خنجراً يحمل غمده زخارف بارزة، وفوق رؤوس هذه الشخصيات غطاء رأس مستدير يأخذ شكل الرأس تماماً يبرز بوضوح الأذنين، وتحمل إحداها فى يديها ما يشبه المقصورة المربوطة بشريط يلف من وراء عنقها. ومن فوق هذه النقوش وعلى مقربة من السقف، هناك إفريز يتألف من جعارين. وعند المنعطف الثانى للسلم، نرى أشكالاً مماثلة لتلك التى وصفناها لتونا وهى تحمل منتصرة صقراً فى مقصورة، وعلى مقربة منه قرنا بقرة، كرمز لإيزيس وقيثارة صغيرة بأربعة أوتار وسمكتان. وفى مكان أبعد من ذلك، نرى أبن آوى ممداً أقدامه الأربع ومن أمامه ساق لزهرة اللوتس ومذبة معلقة من فوق رأسه، وعلى مقربة من ذلك، نجد رجلاً برأس ابن آوى يجلس القرفصاء، وبيضة فى وضع رأسى فوق شعار. ويبرز أمام الناظر ثوران يميزهما دقة تنفيذهما وصحة تقاطيعهما. وعلى باقى جدران بئر السلم ومحوره نرى نقوشا لحاملى القرابين بأشكالها المتنوعة مثل تيجان الأعمدة وقواعد أعمدة وفاكهة وورود ومواقيد نارً. كل هذه الشخصيات التى تصعد من ناحية لتهبط من الناحية الأخرى تمثل مسيرة دينية واحدة منهمكة فى ممارسة بعض الاحتفالات المقدسة. وسقف السلم مزين بالنجوم.

---

(١) انظر الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع، القسم الأول.

وعند وصولنا لقرص الدرج السادس نجد أنفسنا فى مواجهة باب قاعة تبلغ أبعادها ستة أمتار طولاً و ٣,٢٩ عرضاً وهذه الحجرة غارقة الآن فى ظلام دامس(١). وفى الواجهة الجانبية جهة اليمين، نجد ما يشبه المشكاة عرضها ١,٣٨ متراً وارتفاعها ١,٦٨ متراً. ويغطى جدرانها نقوش لا تنعم جميعها بالدرجة نفسها من الصيانة؛ فلقد أدت الأملاح التى تكونت بلا شك بسبب الرطوبة إلى طمس النقوش فى العديد من الأماكن. وفى داخل القاعة، نجد ثلاث فتحات من المعتقد أن لها منفذا للخارج، ثم يتيح لنا النظر من فوق الأسطح رؤية قاعة مكشوفة تؤدى إليها تلك الفتحات وهى مليئة بالأنقاض حتى ارتفاع الكورنيش. ومن المرجح، رغم تيقننا من ذلك عن طريق التنقيب أن كوة الوسط وهى أكبرها على الإطلاق، كانت تستخدم كمدخل وأن الكوتين الأخريين كانتا مجرد نافذتين، كما يظهر فى قاعة الأبراج الفلكية والتى سنتحدث عنها.

أما قرص الدرج الاخير للسلم، فهو مضاء بفعل كوة مشابهة لتلك التى أشرنا إليها، كما يستقبل الضوء عبر باب مفتوح فى المكان الذى نصل إليه فوق السطح. وعند صعودنا الدرجات الأخيرة للسلم، نجد على اليسار باب تضيئه كوة وتجدر الإشارة إلى أن هذه هى الحجرة الوحيدة من المعبد التى لا نجد بها أية نقوش.

أما قسم السطح المواجه لبئر السلم، فهو ممتلئ بأنقاض مصدرها أطلال المساكن الحديثة التى كانت تكون قرية فوق المعبد. وهناك أجزاء كاملة من السور لاتزال واقفة كشاهد على الأزمنة البربرية التى أدت إلى تشييد هذه البنايات البائسة. وفى آخر السطح، نجد رواق أعمدة مستطيل الشكل طوله ٧,٦٩ متراً وعرضه ٦,٢٠ متراً، وقد بدا وكأنه يخرج من تحت الأنقاض. وهذا المبنى الصغير غير المسقوف يتألف من اثنى عشر عموداً متداخلة فى أبواب وجدران. كما أنه يشبه المعبد الشرقى فى جزيرة فيلة والمبنى القابع فى شمال

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٢، المجلد الرابع.

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٣، المجلد الرابع.

دندرة. وأعمدته متباعدة أيضاً، باستثناء تلك التى تتفق مع الأبواب، حيث نجد الجدران عرضها أكبر. وقطر هذه الأعمدة لا يتعدى خمسين سنتيمتراً ويتوج جذع الأعمدة تيجان برأس إيزيس وتعلوها طبليات. على واجهة كل منها، نجد ما يشبه المعابد يتوسطها أبيس بداخل مشكاة. أما القسم الأعلى من خرجة السطح هذا الرواق الصغير فيصل إلى مستوى الجدار الخارجى من المعبد. وتغطى الأسطح الظاهرة كافة حتى جذوع الأعمدة كتابات هيروغليفية ونقوش. بيد أن هذا الرواق لم يحتفظ بحالته الأولى التى كان عليها فى كل أجزائه، فقد حفظ عمودان من أعمدته الواقفة فى الاتجاهين الجنوبى الغربى.

وإذا ما عدنا إلى السلم وهبطنا حتى القرص الاول فسوف نجد فى مواجهتنا باب يؤدى إلى جناح يتألف من ثلاث حجرات[1]. الحجرة الأولى قاعة مكشوفة طولها ٤,٤٠ أمتار وعرضها ستة أمتار وطوق محيطها الخارجى كورنيش يتميز بثراء وتنوع حليته. وتكسو النقوش واللوحات جدران هذه الحجرة. وفى جدار مؤخرة القاعة، نجد فتحتين فى شكل نافذتين وباباً ندخل منه إلى الحجرة الثانية، وهى تختلف فى مساحتها قليلاً عن مساحة الحجرة الأولى. وفى كل من واجهتيها الجانبيتين، نجد مشكاة يبلغ عمقها مترًا واحدًا وارتفاعها مترين، ويزينها من الداخل نقوش هيروغليفية، وهذه الحجرة غنية بنقوش وبكم هائل من الحروف الهيروغليفية البالغة الصغر. أما حليات السقف، فهى تستحق منا التأمل؛ فهى تتألف من شكلين كبيرين يحتلان كل مساحة الحجرة. ويغطى أحد الشكلين جوانب السقف الثلاثة: على ذراعيه وجسمه نقش قرص بساقين آدميتين ومن أمامه شخص فى وضع العبادة علاوة على أقراص من أمامها رجال كثيرون فى وضع القرفصاء كمن يتقدمون بطقوس العبادة والتكريم. أما الشكل الثانى، فذراعاه ممدودتان بطول الجانب الرابع من القاعة، أما جسمه، فمتقوقع على نفسه حتى أن قدماه يمران من فوق رأسه. وفى كلتا يديه يحمل قرصاً فى وسطه شخص يرتدى رداء قصيراً وضيقاً ومن كل أجزاء جسمه تنطلق أشعة

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٣ عند النقطتين، المجلد الرابع.

متباعدة وخطوط هيروغليفية. وقد يكون من المجدى الحصول على صورة دقيقة لهذا النقش الضخم الذى بدت لنا فى موقعه متعلقا بالفلك إلا أن الوقت لم يتوافر لنا للتزود به. أما الحجرة الثالثة فى هذا الجناح، فطولها يساوى ثلاثة أمتار ونصف. أما عرضها، فمماثل لعرض القاعات السابقة. وهى أيضاً مغطاة بنقوش لو كان قد توافر لنا الوقت لكنا قد جمعناها كلها. إلا أن معبد دندرة يعج بالحليات من كل الأشكال والأنواع حتى أننا قد اضطررنا الاقتصار والاختيار فيما بين هذه الموضوعات الشائقة والغريبة التى كنا نود إعطاء فكرة عنها. فالأمر يستلزم سنوات طويلة حتى نتمكن من رسم كل ما يلفت الانتباه.

وعلى اليسار ومن فوق سطح المعبد، نجد جناحاً مشابهاً للذى قمنا بوصفه لتونا، له نفس المساحة وكائن فى الموقع نفسه بالنسبة للجدران الخارجية للرواق[1]. وفى الماضى كان يصعب الوصول إليه إلا عن طريق السلم المؤدى للسطح. أما اليوم، فهناك فتحة تم صنعها عنوة فى الواجهة الجانبية للمعبد المواجهة للجانب الشرقى وهى تجعل عملية الدخول أيسر وأسرع. هذه الفتحة موجودة على مستوى أطلال الأنقاض التى تحيط، من هذا الجانب، بالمبنى وحتى ارتفاع إفريزه. ومن هنا يظهر الممر الطبيعى الذى يسمح للمسافرين بزيارة الأجزاء العليا من المعبد. هناك القاعة المكشوفة التى يتم الدخول إليها أولاً وكل جدرانها مزينة بنقوش دقيقة التنفيذ. ونحن نلحظ بصفة خاصة حلية الكورنيش[2]، وهى تتألف من صقرين برأس وأذرع إنسان، وهما فى وضع العبادة أمام قرص تنطلق منه حزمة من الضوء تأخذ طريقها إلى قرص أخر يتخذ مكانه فى تجويف. ويبدو أنهم قد أرادوا من ذلك تمثيل الشمس وهى تنير القمر بأشعتها. أما الطيور الخرافية، فمرفوعة فوق مصاطب تحمل حليات متعددة. ومن خلف هذه الطيور تظهر مذبات وثلاث من هذه الحزم تشبه القوائم التى لاحظناها أكثر من مرة فى أماكن أخرى. وتتكرر تلك الحليات على كل مساحة الكورنيش مع بعض التعديلات فى الخطوط الهيروغليفية المصاحبة لها. ومن

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٣، عند النقاط n, m, l.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٣، الشكل ٢، المجلد الرابع.

أسفل مدخل القاعة المكشوفة نرى نقوشًا لثلاثة أشخاص يظهرون بصورة حسنة[١]، وهم يمسكون بعض الذكورة فى وضع الانتصاب ومن فوق ساعدهم الأيسر المرتفع فى السماء يحملون مذبة. للشخصية الأولى قناع برأسين، الأول جلد كامل والثانى لثور. أما الشخصية الثانية، فلها وجه إنسان والثالثة يغطى رأسها الرفات لنسر يغطى طول الجسد. وتحمل هذه الشخصيات الثلاثة أغطية رأس رمزية. ويتبعها امرأة تحمل هى الأخرى من فوق ذراعها الأيسر مذبة، ويبدو أنها تحمل فى يدها اليمنى فخذ غزال. وفى مكان آخر، نرى بقرة[٢] مرفوعة من فوق منصة ومصورة من الأمام وتمسك بها امرأتان وهى مقيدة. ونلحظ أيضاً القرابين التى تقدم لأوزوريس وهو يرتدى قناع صقر[٣]، ومن أمامه نرى الطيور التى تحمل فى مخالبها علامات الألوهية، علامة الحياة وصولجان الواس. وفى مكان آخر، نلحظ الشكل نفسه لأوزوريس[٤] برأس إنسان، جالساً على عرش وفى يده مذبة وصولجان، وهناك امرأة تبدو كمن تقدم له حورس برأس صقر. ومن فوق الباب المؤدى إلى الحجرة التالية، نرى رجلاً فى وضع القرفصاء فوق تمساحين[٥] ويبدو وكأنه يسحقهما. رأسه مغطى بجلد نسر يمسكه باليد اليمنى. أما اليد اليسرى، فتبدو ممسكة بجنس من أجناس السمك. ومما لاشك فيه أنه ينبغى علينا أن نتعرف هنا على انتصار أوزوريس أو جنى الخير على تيفون أو شيطان الشر ممثلاً فى صورة التمساح. ونلحظ أيضاً فى مكان آخر من القاعة المكشوفة [٦]، رجلا برأس وذيل قرد متكئاً على طبلية ويمسك سكيناً فى يده اليمنى وثلاثة أسهم فى اليد اليسرى. وعلى الجدار الجانبى الأيمن نرى شكلاً لأوزوريس [٧] وهو نائم ووجهه إلى الأرض ويمسك

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٧، الشكل ١٠.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٦، الشكل ٦.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٦، الشكل ١١.

(٤) نفسه، الشكل ١٢.

(٥) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ١.

(٦) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ٣.

(٧) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ٨ .

فى يدها بالمذبة والصولجان. وعند قدميه نجد امرأة فى وضع القرفصاء وهى تأخذ بيدها اليسرى ذراعها الأيمن الممدودة إلى الأمام. ربما يقصد بهذا المشهد تمثيل نوم أوزوريس الأرضى أو ركود النيل قبل الانقلاب الصيفى. ويظهر فى نفس هذه الحجرة تمثيلاً رمزياً لضحية بشرية. هناك رجل راكع على ركبتيه ومربوط فى شجرة ويداه موثقتان من خلف ظهره، له سكاكين مرشقة فى أماكن مختلفة من جسده هذا غير خمسة كهنة يحمل كل منهم سكين ويتقدمون نحوه ويبدو أول هؤلاء الكهنة كمن يقع على عواتقهم ذبح الضحية فى حضور واحد من الآلهة وهو يحمل فى يديه المذبة والصولجان.

والحجرة التالية لهذه القاعة المكشوفة لها الأبعاد نفسها التى للحجرة الكائنة على ما يبدو فى الجناح نفسه الذى قمنا بوصفه إلا أن هذه الجدران الجانبية لا تحمل أى مشكاة. وهى مكسوة بنقوش تنم عن عمل بالغ الاتقان. ويحيط بالنقوش كم هائل من الخطوط الهيروغليفية الصغيرة وقد تم تنفيذها بدقة مبهرة. وقد لاحظنا على وجه الخصوص إطار الباب المفتوح فى جدار الخلفية للوصول إلى آخر حجرة فى الجناح. فهو يحمل حليات لطيور خرافية[1] أجنحتها مبسوطة وتبدو وكأنها تحتضن ما يشبه الأعلام التى تعتليها رؤوس كلاب سلوقية وعلامة الحياة وريش، لبعض منها رؤوس رجال أو نساء. أما الطيور الخرافية الأخرى، فلها رأس ثعبان أو أبن آوى أو صقر. وما يجذب الانتباه أكثر من أى شئ آخر تلك النقوش التى تمثل حلية السقف، وقد تحدثنا عنها من قبل فى وصفنا المصاحب لمجموعة رسوم الآثار الفلكية[2]. وينقسم السقف إلى جزئين متساوين عن طريق وجه كبير لإيزيس فى نقش بارز وموضوع فى مشكاة أسطوانية. وتتميز خطوطه بجمالها الأخاذ، وقد اثنى عليها كل من عكف على دراستها. وقسم السقف الكائن على يسار إيزيس يحمل جسداً وذراعًا وساقاً ووجهاً كبيراً مماثلاً للوجه المحيط بأشرطة الأبراج الفلكية للرواق. وفى المساحة التى تطوقها، نجد أربعة عشر قارباً موزعاً فى زوجين وعلى الخط نفسه وفى

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الأشكال ٣، ٤، ٥، المجلد الرابع.

(٢) انظر الملحق رقم ١١، فى نهاية هذا المجلد.

وسط كل منها نجد قرصاً. ونشير فى هذا الصدد إلى ما لاحظناه من أن سقف الرواق يضم تكراراً لبعض الرموز البالغ عددها أربعة عشر رمزاً. وتوجد الأبراج الفلكية الدائرية فى السقف على اليمين من شكل إيزيس[١]، وقد تم اكتشاف هذا الأثر الفلكى إبان غزو الصعيد على أيدى الجنرال ديزييه وقد قام رجل الحرب الشهير هذا الذى بجذب أنظار جنوده إليه. ونحن نلحظ لأول وهلة، الأبراج الفلكية موزعة فى حلزون بالترتيب الآتى: الأسد، العذراء، الميزان، العقرب، القوس، الجدى، الدلو، الحوت، الحمل، الثور، الجوزاء والسرطان. وكل هذه الأبراج تسير كل منها خلف الأخرى وفى اتجاه واحد.

والحق أنه لو كان قد تم ترتيبها على محيط دائرة لما كان من الممكن التعرف على البرج الذى يجب اعتباره بمثابة رأس المسيرة الذى يقود بقيتها من خلفه؛ إلا أن وضعهم على شكل حلزون لم يدع أى مجال للشك ونحن نرى هنا إشارة إلى الأسد كقائد لمجموعة الأبراج الفلكية رغم أن المقارنة بين هذا الأثر الفلكى الذى يشغل اهتمامنا وبين التشكيل الذى يزين الأجزاء الخارجية لسقف الرواق تباعد بيننا وبين هذا الاعتقاد. فالمسافة التى تحصرها الأبراج الفلكية تضم عدداً كبيراً من الأشكال موضعها فحسب يجعلنا نعتقد أنها مرتبطة بالأبراج. وهذا الاعتقاد كان له أن ينسحب على الأشكال المحيطة بالأبراج الفلكية والموزع قسم منها دائرياً ويبلغ عددها سبعة وثلاثين، وقد تأكدت أولى فرضياتنا حول هذا الموضوع، وقد أوضحنا فى دراسة خاصة[٢]، أن القسم الأعظم من هذه الأشكال، إن لم تكن جميعها تمثل كوكبة من خارج الأبراج. والأشكال المحصورة فى حلزون الأبراج الفلكية هى الخاصة بكوكبة الجزء الشمالى من السماء والأبراج الأخرى تصور النجوم الجنوبية حتى أن الأثر الذى يستحوذ على اهتمامنا هو بحق تشكيل سماوى. ومن بين هذا العدد الهائل من الأشكال التى تملأ هذا التشكيل، هناك العديد منها مماثل إن لم يكن مشابهاً تماماً للأشكال الموجودة فى الأفاريز

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢١، المجلد الرابع.

(٢) انظر فى دراساتنا عن العصور القديمة أبحاثنا عن النقوش الفلكية للمصريين.

الفلكية بمعبد إدفو[١] والأبراج الفلكية لإسنا[٢] وبصفة خاصة الأبراج الفلكية[٣] لرواق دندرة. وقد توصلنا إلى النتائج المسجلة فى دراستنا بفضل المقارنة التى قمنا بها فى هذا الصدد. ويحمل السقف أربع مجموعات تتألف كل واحدة منها من رجلين برأس صقر وأربع نساء واقفات فى تتابع متبادل. وترتيب هذه المجموعات يأتى بذوق شديد؛ حتى إن العبقرية الرمزية للمصريين لم يكن بوسعها أن تقوم باختيار أفضل من ذلك لتوضح لنا العالم الذى يحمله أقوى آلهة الوثنين أوزوريس وإيزيس. وإلى جانب كل شكل من أشكال إيزيس يوجد خطوط هيروغليفية قمنا بنقلها بعناية فائقة ودقة متناهية. ويحيط بالمنتصف شريط دائرى من الرسوم الهيروغليفية الكبيرة. وفى المسافة الفاصلة، نجد رمزين هيروغليفين متقابلين، يقعان على القطر نفسه مع السرطان والجدى. وهناك رسمان هيروغليفيان آخران يصوران على الأرجح ورقة وثمرة نبات ما ويقعان فى الحيز الفاصل نفسه، وهما أيضاً متقابلان مثل الرسمين السابقين ويقعان على القطر نفسه مع الثور والعقرب. وتحيط خطوط متعارجة بجانبين فقط من جوانب التشكيل وتقدم هذه الخطوط - كما نعرف - تصويراً للمياه. ويغطى دخان المشاعل كامل جدران الحجرة التى تضم هذه النقوش الثمينة وبصفة خاصة السقف حتى أنه ليتعذر تماماً تبين الألوان التى كانت تغطيها بلاشك.

أما آخر حجرات جناح الأبراج الفلكية، فهى لا تقل عن الحجرات الأخرى سواء من ناحية تعدد النقوش أو تنوعها أو من ناحية اهتمام المسافرين بها فى فضول كبير. وهى اليوم غارقة فى ظلام دامس طالما أن النور لا يخترقها إلا من باب القاعة السابقة ونوافذها. وفيما مضى كان الضوء يصلها عبر كوة مفتوحة فى وسط السقف. أما اليوم، فقد أغلقت هذه الفتحة بفعل أنقاض المبانى الحديثة التى ارتفعت من فوق الأسطح. وتبدو نقوش هذه الحجرة متعلقة بموت أوزوريس وبعثه أو تلمح لمختلف الظواهر التى نلاحظها فى مصر قبل وأثناء

---

(١) انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل ٢، المجلد الأول.

(٢) انظر اللوحتين رقم ٧٩، ٨٧، المجلد الأول.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٠، المجلد الرابع.

فيضان النيل وهو أوزوبيس الأرضى بالنسبة للمصريين[١]. وسوف تؤكد لنا التفاصيل التى سنخوض فيها الآن ما سبق وأكدناه سالفاً. ونحن نلحظ فى واحدة من هذه النقوش شكلاً ملفوفاً على غرار المومياوات: ويظهر الشخص ممدداً على أريكة يغطيها جلد أسد. والأوانى الأربع التى نجدها دائماً فى جميع مشاهد التحنيط مرتبة بطول الأريكة وأغطيتها لرأس إنسان وقرد وابن آوى وصقر. وقد تم وضع هذا الشكل تابوت حجرى ينتهى طرفه الأعلى بشكل مقبى. وعلى طرفى التابوت، تظهر الصقور الواقفة عليها كما لو كانت حارسة له. كما تظهر امرأة واقفة على مقربة من المومياء فى وضع الدهشة. وهناك صقر يحلق فوق رأس المتوفى[٢] ويظهر الشكل نفسه فى مكان آخر[٣]، وفى وضع مشابه، إلا أنه غير ملفوف وعضوه الذكرى منتصب كما أنه مستلق فى تابوت، موضوع فوق أريكة مغطاة بجلد أسد. ولغطاء هذا التابوت شكل مقبى مثل سابقه، إلا أننا نلحظ فى قمته عضواً ذكرياً مجنحاً. وعند زوايا التابوت، نجد صقوراً على اليمين وعلى اليسار، علاوة على امرأتين تبدوان كما لو كانتا تسهران على هذا التابوت. كما نجد أوزوريس مستلقياً على أريكة مماثلة للتى أشرنا إليها الآن فى نقشين آخرين[٤]، بيد أنه ليس ملفوفاً وساقاه متباعدتان إحداهما عن الأخرى. وذراعه اليسرى ممدودة بطول جسمه وذراعه اليمنى مرفوعة فى الهواء ومطوية إلى الأمام على مقربة من وجهه. وفى أحد النقوش، نجد عضوه الذكرى فى حالة انتصاب ومن فوقه يحلق طائر خرافى برأس امرأة. وعند رأس الفراش المستلقى عليه وعند موطئ القدمين منه، نرى أشخاصاً كمن ينتظرون ما سوف يحدث. ونحن لا نرى أعضاء أوزوريس التناسلية فى النقش الثانى. وهناك أربع أوان منها غطاء برأس قرود مصطفة بطول الفراش، وهناك صقر يحمل فى براثنه نوعاً من الرموز وهو يمثل جزءاً من المشهد الممثل هنا. وهناك امرأة على رأس الفراش فى وضع الدهشة. وفى مكان آخر، نرى أوزوريس مستلقياً كما

---

(١) انظر إيزيس وأوزوريس، ص ٨٤، ص ٨٧، ٩٧ من ترجمة ريكارد.

(٢) لم يرسم أى منا هذا النقش ويمكن رؤيته فى كتاب السيد دونون اللوحة رقم ١٢٦ رقم ٩.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ١٠، المجلد الرابع.

(٤) انظر اللوحة رقم ٢٧، الشكلين ٩، ٥، المجلد الرابع، المجلد الرابع.

لوكان قد خرج من حالة سباته[١] وهو يمسك فى يده عضوه التناسلى فى حالة انتصاب علاوة على صقرين يخفان إليه ويحلقان من فوقه. وعلى أحد الجانبين، نرى من فوق قاعدة طائراً خرافياً رأسه رأس صقر وجسده جسد خنزير. ومن الجانب الآخر، نرى امرأة فى وضع القرفصاء تبدو كمن تنحنى وتتقدم لحماية أوزوريس. وبطول الفراش نجد شخصاً يرتدى قناع أبيس ويمسك فى يديه إناء يبدو وكأنه يقدمه هدية، ونحن نعلم أن أبيس هو رمز المياه والفيضان التى تملأ الأوانى التى بلا شك بشائر فيضان النيل. ومن خلف هذا الشخص، هناك ثعبانان وشكل خرافى. وفى نقشين آخرين[٢]، نرى إيزيس مستلقية على بطنها ورأسها مرفوع حتى إنه تقدم إليها أعضاء الضحايا كقرابين، وبطول الفراش تصطف أغطية للرأس مختلفة الأشكال ورمزية يتحلى بها.

وفى أحد هذه المشاهد، نجد الإله مغلقة مقصوره تعلوها حيات وعلى طرفيها تقف صقور. وفى نقش آخر[٣]، نرى أوزوريس مستيقظاً تماماً ومستعداً للنهوض من فوق أريكته. وهو يمسك بيديه رموز السلطة المذبة والصولجان. ويعلو رأسه غطاء تعرفنا عليه فى العديد من المناسبات الأخرى على أنه رمز من رموز السلطة، وهناك رجل يرتدى قناع صقر يقدم له علامة الحياة.

وقد ذكرنا آنفاً أن كل النقوش تتحدث عن موت أوزوريس وبعثه وعن الظواهر التى تقع فى مصر قبل وأثناء الفيضان. ولقد أقمنا نوع من التقارب فى طيبة[٤] أتاح لنا تفسير هذه النقوش التى وصفناها لتونا. ولكن يكفينا هنا، ذكر فقرة واحدة من كتاب إيزيس وأوزوريس الثمن الذى كتبه بلوتارخ لتأكيد ما سبق وذكرناه. لا يرمز جسد أوزوريس حبيس المقصورة إلا لضعف مياه النيل واختفائها علاوة على أن المصريين يقولون إن أوزوريس قد اختفى فى أحد الشهور حيث لا تهب رياح الصيف.

---

(١) انظر اللوحتى رقم ٢٧، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ٩، المجلد الرابع واللوحة ١٢٦، الشكل ١٠، من أطلس رحلة السيد دونون.

(٣) انظر اللوحة رقم ١٢٦، الشكل ٩ من أطلس رحلة السيد دونون.

(٤) انظر الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع.

يجرى النيل فى مجرى ضيق وينحسر عن أراضى مصر [١]. " وانطلاقاً من هذه الشهادة، وباعتبارنا لشكل أوزوريس فى كل أحواله التى أوضحناها؛ أولاً: فى حالة الموت أو النوم العميق ومحبوساً فى تابوت ثم فى بداية خروجه من السبات حتى ينهض تماماً وهو يحمل كافة رموز وإشارات السلطان.نستطيع أن نقول: إنه لمن الصعب عدم إدراك هذا التلميح إلى الظواهر التى تحدث فى مصر والتى اعتزم المصريون الإشارة إليها من خلال نقوشهم. فأولاً هناك فترة ما قبل الفيضان عندما يصل النهر إلى أدنى مستوى له ويظل ثابتاً ولا يتحرك فى مجراه ويجرى فى البحر عبر قناة ليست بالعريضة؛ ثم فترة الفيضان نفسها حيث يبدأ منسوب المياه فى الارتفاع وأخيراً أثناء الفيضان عندما يصل النيل ذروة قوته وينشر مياهه المخصبة فوق أرض مصر وينشر الوفرة والخصب فى كل مكان.

أما القاعة التى تغطى جدرانها هذه الشخصيات الغريبة، فيتميز سقفها بنقوش فريدة. والحق أن نصف هذا السقف عليه شكل لثلاث نساء متراكبات - لو جاز القول - بعضهن على بعض فى الوضع نفسه المنقوشة عليه النساء اللائى تحطن بالأبراج الفلكية للرواق. ومما يجعل هذه النقوش جديرة بالاهتمام هو عدم التناسق الفج لكل أعضائها، ولا نشك فى أنها شخصيات متعارف عليها للتعبير عن بعض الأشياء نعجز الآن عن إدراك معناها. وتبدو هذه الأشكال، كأنها تريد بلوغ رجل برأس صقر، وفى قسم السقف الواقع بين ذراعى وساقى المرأة الثالثة، نرى ثلاثة رجال على أهبة الاستعداد للسير وأذرعهم مرفوعة فى الهواء ويحملون قوارب من فوق رؤوسهم. وفى النصف الآخر من السقف، نلحظ قارباً[١] يمسك بدفته رجل برأس صقر، ويجره أربعة من أبناء آوى وأربعة رجال يرتدون أقنعة ابن آوى. وهو يحمل رموز الألهة. ومن أمام هذا الشخص نجد امرأتين ورجل برأس صقر وهم جميعاً فى وضع العبادة.

---

(١) ويقال إن أوزوريس حبس فى القلمة ولا شىء يوضح هذا أكثر من أن الماء أخفاه وحجبه لمدة شهر. وأنهم لا يتحدثون عن أوزوريس حيث تهب الرياح الشرقية وينزل النيل ويحرمه من الشمس، بلوتارخ، إيزيس وأوزوريس، ص ٣٦٦.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ٢، المجلد الرابع.

وينتج عما قمنا بعرضه حتى الآن أن جناح الأبراج الفلكية كان أشبه بقدس الأقداس أو بمكان مخصص للدراسات الفلكية وتمثيل الظواهر الأرضية المرتبطة بغيرها التى تحدث فى السماء. ولربما كان هذا الجناح محلاً لإقامة أحد الكهنة المصريين الذى كان وقت أدائه لخدمته فى معبد دندرة مستغرقاً تماماً فى دراسة السماء. ولربما أيضاً قسم من المعبد كان لأوزوريس مقبرة فيه. حيث من المعلوم، تبعاً لشهادات هيرودوت وديودور، أن مقابر هذا الإله كانت كثيرة وتحظى بكل احترام فى مصر وأنه لا يوجد مدينة مهمة واحدة لا تحوى مقبرة له. وفضلاً عن ذلك، وأياً كان هدف إقامة مثل هذا الجناح، فلقد ظل للرحالة الذين جاءوا من بعدنا محطاً لأنظارهم حيث قدم إليهم موضوعات ترضى فضولهم وتثرى أبحاثهم ودراستهم. وأننا لنود من دراستنا للارتباط الوثيق بين غالبية النقوش التى تزين هذا الجناح أن يتم جمع إجمالى النقوش دون السهو عن أى من النقوش الهيروغليفية المصاحبة لها. وهذا على الأرجح، من شأنه أن يقدم - من خلال رموز تم التعبير عنها بمنتهى العبقرية والدقة_ قصة مستمرة ومتواصلة لمختلف ظواهر الطبيعة التي كانت تهم المصريين كثيراً، حيث إن وجود هذه الشعوب كان يعتمد على وجود النيل لدرجة أنه لو توقف فيضان النيل عن التجدد بصفة دورية كل عام لأصبحت مصر صحراء قاحلة. وإذا ما تفحصنا بدقة أكبر نقوش جناح الأبراج الفلكية؛ فسوف نتوصل على ما يبدو إلى إقامة تقاريات أخرى مع مؤلف " إيزيس وأوزوريس " ونجد أن العديد من فقرات هذا الكتاب الغريب ما هى إلا ترجمة للنقوش المصرية.

الموضوع الرابع : النقوش الخارجية للمعبد

الآن وقد عرفنا القارئ بغالبية النقوش التى تزين المعبد من الداخل فسوف نلقى نظرة على زخارفه الخارجية. وسوف نتحدث أولاً - بكثير من التفصيل - عن القسم الخلفى للمعبد حيث يمكن رؤية كل النقوش تقريباً، لأن انغلاق المبنى بشكل كبير من جوانبه، وبصفة خاصة جانبه الشرقى لا يغطى هنا إلا جزءاً من قاعدة البناء. وتعطينا اللوحة رقم ١٦، المجلد الرابع فكرة وافية عن نظام

الزخرفة المستخدم فى دندرة فهى أشبه بصورة كاملة تؤكد كل ما ذكرناه حتى الآن بشأن فخامة ملابس الشخصيات وأناقة وتنوع الأفاريز والكرانيش وتعدد الحروف الهيروغليفية. ونحن نجد هنا تطبيقات على مساحات واسعة لأسلوب وذوق الآثار الخاصة بمصر القديمة علاوة على فن متقن تم تصوره من منطلق أفكار وأسلوب تتناسب مع الأصول المحلية والأخلاق والعادات المدنية والدينية لهذا البلد. أما التنفيذ أو التمام المتكلف لكل النقوش بكل تفاصيلها فهى الخاصية التى عجز الرسم أن يعطينا عنها إلا فكرة ناقصة. فيجب أن نتصور فى الواقع أن أصغر حلية أو حتى الحروف الهيروغليفية البالغة الدقة قد تم تنفيذها بنفس العناية والنقاء الذين اعتمد عليهما الفنانون المصريون عند إنجازهم للأشكال الكبيرة، وإن كانو قد أطلقوا العنان فيها لمزيد من الحرية والتطوير لفنهم. أضف إلى ذلك أنه من المحتمل أن تكون الألوان الزاهية هى التى زادت من جمال هذه النقوش(١).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن حليات الكورنيش والإفريز الخلفى للمعبد غير مشابهة لكرانيش وأفاريز الواجهات الجانبية إلا إن تناظراً وتماثلاً كبيران يسودان بين مختلف الحليات فكلها - فى حقيقة الأمر - تهدف إلى شئ واحد وهو إحياء ذكرى إيزيس فى كل مكان فهى الإلهة التى من أجلها تم تكريس معبد دندرة. وفى هذا الصدد، كان المصريون على درجة عالية من الاهتمام بالآداب وبفضل تنويعهم فى التفاصيل كانوا يتجنبون الرتابة التى قد تنتج من التمثيل الضرورى والمكرر للموضوع ذاته.

وتتألف حلية الكورنيش من قرص مجنح يرافقه أبيس ويطلق أشعته على قرص يضم إيزيس ومعها كل رموز الألوهية. وهذا القرص كائن فيما يشبه التجويف وهو يمثل خير تمثيل القمر فى صورته الهلالية حتى إن هناك ما يدعو للاعتقاد بأننا أردنا من ذلك أن نشير إلى نجم الليل وهو القمر والذى كان يقصد به إيزيس. وعن جانبى القرص ترتفع أشكال فى وضع القرفصاء من فوق

---

(١) انظر ما ذكرناه آنفًا .

مصطبتين الشكل الأول لأوزوريس برأس صقر، والثانى لإيزيس ويحيط بهذا الرمز أفاعى مجنحة برأس أسد. وفى الإفريز نجد قناعاً لإيزيس يحتل منتصف الحلية ويعلوه قرص يحيط به قرنا ثور، وهو موضوع فوق كأس. وعن الجانبين نجد شخصاً فى وضع القرفصاء وبرأس صقر علاوة على خرطوش هيروغليفى يعلوه أغطية رأس رمزية. ويحتضن كل هذه الرموز طيور عقاب أجنحتها منبسطة. أما الفرجة التى تفصل بين الحليات فمملوءة بما يشبه القوائم والخطوط الهيروغليفية.

وفى أسفل الإفريز، يوجد عشرة نقوش يبلغ ارتفاعها نحو المترين، تم نقشها على كل مساحة الواجهة. وهذه النقوش موزعة بالتناظر نسبة لأسدين فى وضع القرفصاء وحجمهما ضخم ويارزان بنصف جسمهما على خلفية الجدار العارى. وتتألف النقوش من شخصين ثم ثلاثة ثم أربعة ثم خمسة وهؤلاء الأشخاص يقدمون جميعهم القرابين لإيزيس، وأوزوريس الذى أحياناً ما يظهر برأس صقر. وتتمثل هذه القرابين فى صلوات خاصة بعبادة إيزيس وأوانى هى رمز للفيضان. وهناك أشكال صغيرة لحورس وهو يرتفع من فوق مصاطب من سيقان وزهور اللوتس ويقدم أيضاً أشياء مماثلة. وفى إحد هذه النقوش نرى الشخص الذى يحمل رأس أبيس أو تحوت وهو مستغرق فى الكتابة وهو يمسك فى يديه قلمًا رفيعًا وعصا محززة يعلوها ما يشبه المصباح.

وفى القسم المتبقى من الواجهة، نجد نقشين كبيرين يفصل بينهما رأس ضخمه لإيزيس وقد تم نقشها فى وسط سور وهى ممثلة وهى تحمل كافة رموز الآلهة حيث يتم تقديم القرابين لآلهة مصر. ونحن نرى إيزيس على رأس المسيرة وفى آخرها. ويسبقها حورس الذى يمد ذراعه وهو يقدم صورة للآلهة ويحمل فى يده اليسرى علامة الحياة. ومن بين هذه الآلهة، نجد حربوقراط وأوزوريس برأس إنسان وبرأس صقر. ويقدم بطل مصرى القرابين وهو ملك بلا شك ومن السهل على الأقل التعرف عليه من رداءه وغطاء رأسه وبصفة خاصة من طائر العقاب الذى يحلق فوقه. هكذا رأينا دائماً ملوك مصر ممثلين فى النقوش التاريخية التى تزين معابد طيبة. وهنا تتميز الشخصية بثراء ملبسها. وفى

الواقع إن ثياب الملك مزينة بالكثير من التطريز. كما أن ثنايا الأقمشة الخفيفة والشفافة وانعكاساتها تم التعبير عنها فى هذا النقش بشكل أفضل مما هو عليه فى غالبية النقوش التى تحمل أشكالاً مماثلة. ونجد على رداء البطل شخص يمسك بمقمعة وعلى أهبة الاستعداد لضرب عدد كبير من الضحايا الراكعين وهم أسرى بلا شك ويمسك بهم من شعورهم. وهناك أسيران آخران أذرعهما موثقة من خلف ظهريهما ومكبلين بالأغلال إلى المجموعة الرئيسية. ومما لا شك فيه أن هذا الرمز بمثابة تلميح عن سلطة وشجاعة البطل. وهناك أيضاً صقور منقوشة على الرداء وعلى غطاء الرأس فى إشارة واضحة إلى سلطانه المستمد من الآلهة أنفسهم وهو يحرق البخور أمام الآلهة. ومن خلفه، توجد رايات وامرأة ترتدى الثياب الفخمة تقدم بإحدى يديها صورة لإيزيس وباليد الأخرى ما يشبه الإناء. ومن بين القرابين الموضوعة أمام البطل، نرى الأوانى المختلفة الأشكال والخبز وزهور اللوتس وغيرها من الأشياء المقدسة فى العبادة المصرية. ويبلغ طول الشخصيات الممثلة فى هذه النقوش الضخمة أربعة أمتار باستثناء أغطية الرأس التى يبلغ ارتفاعها مترًا واحدًا.

ويحمل أساس الواجهة حلية تتألف من عدد كبير من الأشكال الصغيرة الواقفة لنساء ورجال على التبادل: بعضها له رأس صقر أو أسد أو كبش وللبعض الآخر قناع ثور. وتحمل جميعها قرابين متنوعة تتمثل فى الأوانى وزهور اللوتس والتمائم التى تأخذ شكل المعابد وفى الأطعمة. وهى تتقدم لتقديمها لثلاثة آلهة من بينها أوزوريس برأس صقر وإيزيس.

وليس بوسعنا تقديم تفاصيل دقيقة عن النقوش التى تزين الواجهات الجانبية للمعبد، فهى - فى غالبيتها - مخبأة تحت الأنقاض أما التى تفحصناها بالفعل، ولم يتسنَ لنا الوقت لرسمها، فلم تقدم لنا شيئاً مميزاً وجديراً بجذب الانتباه: فهى تمثل دائماً شيئاً واحداً وهى القرابين المقدمة للآلهة المصرية. إلا أننا نرى على الواجهة الشرقية نقشًا[1] يظهر عليه أربعة ضحايا من البشر يتم

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١١، المجلد الرابع.

نحرهم أمام إيزيس وأوزوريس وهم راكعون ومكبلون بالأغلال. ويقوم الكاهن بغرز رأس حربة فى رأس واحد من الضحايا ويبدو مستعداً لذبح الثلاثة الآخرين على التوالى.

وعلى نفس الواجهة الشرقية، نجد نقشًا(١) بالغ الغرابة وما كنا لنعتبره تمثيلا للعبة أو صارى الجوائز. لو كنا رأيناه فى أحد المقابر، حيث لاحظنا لأكثر من مرة مشاهد عادية للحياة المدنية للمصريين : ولكن هناك ما يدعو للاعتقاد بأن علينا إعطاء هذا النقش معنى رمزياً وهو منقوش على جدران معبد مخصص لإيزيس؛ حيث يذكرنا كل شئ بالعبادة الجادة المقدمة لواحدة من أكثر الآلهة تقديراً فى مصر.

أما حربوقراط، إله طيبة المعبود، فنراه واقفاً فوق منصة وعضوه الذكرى منتصب وهو يحمل مدقاً للحبوب فوق ذراعه الممدودة فى الهواء وفى رقبته نجد تعويذة معلقة تمثل واجهة أحد المعابد. ومن خلفه، نجد بعض رموز العبادة وهى متمثلة فى غطاء رأس رمزى يظهر منه جزء معبد وساق لزهرة اللوتس يعلوها قرنا ثور وزخارف لولبية على شكل الكروم تحيط بالقرنين. ونجد هذا الرمز فى مدينة هابو ومن خلف الإله الذى يمثل المسيرة الانتصارية لسيزوستريس (٢). وقد وضعت نفس هذه الرموز فى أعلى صارى قائم أمام الإله، وهو الآن مثبت فى الوضع الرأسى بواسطة أربعة حبال يجذبها رجلان لا يحملان أى علامة مميزة وهناك أربعة حبال أخرى مربوطة بالصارى وهى مثبتة إلى الأرض ومشدودة جيداً ويتسلق كل منها رجلان تميزهما الريشة التى تعتلى رأسيهما. ويبدو أنهما يهدفان من وراء بذل الجهد إلى بلوغ مختلف الرموز الموضوعة فى أعلى الصارى. وأمام الإله، يوجد كاهن يقدم ما يشبه كوز الصنوبر بذراعه اليمنى الممدودة إلى الأمام وهو يمسك بيده اليسرى المتكئة على عصا أداة يصعب التعرف على غرض استخدامها (٣). هل كان يراد من ذلك تمثيل مشهد

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٥، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ١١، المجلد الثانى وكذا الوصف العام لطيبة، الفصل التاسع، القسم ١.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١١، المجلد الرابع.

تلقين لأسرار إيزيس التى تعتبر مصدراً للحكمة والحقيقة وأساس لهما، حيث تعتلى الرموز قمة السارى؟ وهذه الشخصيات التى تحمل الريشة وتقوم بتسلق السارى، هل هى رمز للمتدربين الذين يحدد الارتفاع الذى بلغوه ودرجة العلم التى وصلوا إليها ؟ وهؤلاء الرجال الذين لا يحملون أية علامة مميزة، الذين يبدون كمن يدعمون الصارى ألا يمثلون الشعب الذى يكتفى فحسب بالإبقاء على بناء الدين دونما أية رغبة فى معرفة أسراره ؟ وقد أعطى السيد دونون وصفاً مماثلاً عند تعرضه بالشرح لنقش مشابه تقريباً للذى انتهينا لتونا من وصفه وقد رأى نقشه هذا على جدران معبد دندرة[1].

وتجدر الإشارة إلى أن الكورنيش والإفريز المتوجين للواجهات الجانبية للمعبد لا تقل تميزاً عن غيرها على الواجهة الخلفية من حيث تنوع الحليات والدقة المتبعة لنقشهما[2]. ويمثل القسم الأساسى قرصاً مجنحاً تصاحبه حية كوبرا ويطلق بعض الأشعة الضوئية على قرص به إيزيس، وعن جانبى القرص نجد أوزوريس برأس صقر وإيزيس وهما فى وضع القرفصاء ومرفوعان على مصطبتين. ونجد أيضاً نقوشاً هيروغليفية يعلوها أغطية رأس رمزية وحيوانات خرافية مجنحة بجسم ثعبان ورأس أسد وهى تكمل الحلية التى تتكرر إحدى عشرة مرة على مساحة كل واجهة جانبية. ويمثل الإفريز قرباناً لإيزيس يتوسطه قناع هذه الإلهة. وعلى الطرفين، نرى طيور عقاب مبسوطة الأجنحة وعلى رؤوسها أغطية رمزية، كما نرى خطوطاً هيروغليفية وأنواعاً من القوائم، ويقدم القرابين أشخاص فى وضع القرفصاء ومرفوعة على منصات وأوان، وكذا حورس وهو واقف فوق مصطبة. أما الواجهتان الجانبيتان للرواق، فيزينهما نقوش مشابهة تقريباً للتى قمنا بوصفها حيث لاحظنا عملية ذبح غزالة أمام أوزوريس وهو برأس صقر ومعه إيزيس. والإفريز والكورنيش مماثلان لما قمنا بالتعريف بهما، إلا أن نقوشهما أكثر وعدد

---

(١) انظر اللوحة رقم ١٢١ من الرحلة فى الوجه البحرى والقبلى لمصر، شكل ٨ لما كان السيد دونون لا يشير فى مؤلفه إلى مصدر رسمه، فإن الاختلافات التى يقدمها بين رسمه واللوحة ٢٢ الشكل ١١ تجعلنا نعتقد أن الموضوعين متماثلان، ولكن تم الحصول عليهما من موقعين مختلفين بمعبد دندرة.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٣، الشكل ٣، المجلد الرابع.

شخصياتهما أكبر[١]. ويمثل القرص المجنح، الذى يطلق أشعته على قرص يضم قناع إيزيس، الجزء الأساسى من حلية الكورنيش وعن جانبى القرص نجد تمثيلاً لأشخاص يقدمون القرابين لأوزوريس برأس صقر ولإيزيس. ومن خلف حورس، نرى على أحد جانبيه قرص مجنح بثعبان وعلى جانبه الآخر قرص يأخذ شكل هلال القمر. وتنتهى الزخرفة بنقوش هيروغليفية وحية مجنحة ويحمل وسط الإفريز حلية عبارة عن قناع إيزيس على كل جانب من جانبيه نجد أشكالاً فى وضع القرفصاء تحمل فى يديها المرفوعة فى الهواء عصىّ محززة. نلحظ أيضاً حورس الذى يقدم القرابين لأوزوريس برأس صقر ولإيزيس. وكل هذه الشخصيات مرفوعة على منصات كثيرة الزخارف. وهناك أشكال خرافية ونساء متوجة بزهور اللوتس تقدم القرابين للألهة. وتنتهى الحلية بنقوش هيروغليفية وأشكال لحربوقراط وهو جالس على العرش علاوة على نساء هن بلا شك كاهنات إيزيس ولهن أجنحة ويبدو أنها تقوم ببسطها لحماية المشهد الذى وصفناه لتونا.

المبحث السادس : المبنى الجنوبى

خلف المعبد الكبير، وعلى مسافة نحو اثنى عشر مترا، نجد المبنى الجنوبى الذى يتألف فقط من أربع حجرات. والجدار الجانبى الغربى وجزء من الجدار الأمامى متهدمان. ويتخذ هذا المعبد الصغير شكلاً شبه مربعاً كما أن أحد أبعاده والذى يبلغ أحد عشر مترا لا يقل عن الآخر إلا بمقدار سبعين سنتيمترًا. أما الحجرة الأولى، فلقد كانت بمثابة بهو يبلغ طوله ثمانية أمتار ونصفا وعرضه متران وثلثا. ويعلو الباب الذى يسمح بالدخول إليه كورنيش مزين بقرص مجنح. وفى خلفية البهو، نجد ثلاثة أبواب، يؤدى الاثنان الطرفيان إلى دهليزين يبلغ طول كل منهما ٥,٤٠ أمتار وعرض كل واحد منهما ١,٣٠ مترًا. أما الباب الأوسط فيؤدى إلى حجرة رئيسية كانت بلا شك قدس أقداس المعبد. يبلغ عرضها ٣,٧٥ أمتار وطولها مساو لطول الدهاليز. أما خرجة هذا الباب علاوة على العتب والكورنيش، فهو متوجه بحيات. أما البابان الجانبيان، فلا يحملان إلا مجرد إطار.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، الشكل ١، المجلد الرابع.

تغطى النقوش هذا الأثر. ومن الخارج، نجد أن للكورنيش وللإفريز حليات لا تقل فى ثرائها وتنوعها عن حليات المعبد الكبير[١]. أما باقى الزينة، فتأخذ شكل مشاهد من نوعية تلك التى تحدثنا عنها سالفاً بإسهاب وحيث تحتل الالهة إيزيس مكاناً متميزاً. وعلى الجدار الجانبى جهة الشرق، نرى فتحة باب تتخذ موقعها فى مواجهة البوابة الشرقية تماماً الذى سنتحدث عنه لاحقاً. وفى داخل المعبد، نجد تصويراً لإيزيس وهى تحمل حورس بين ذراعيها. ويبدو أن الجميع يدافعون عن هذا الإله ضد كل أنواع الشرور. ولا تتولى رعايته إلا النساء اللائى لهن رأس بقرة ويتم إرضاعه فى كل مراحله العمرية من الطفولة وحتى البلوغ. وأخيراً، فإنها مشاهد مشابهة لتلك الموجودة بداخل التيفونيوم وتوقفنا عندها بكل تفاصيلها. وفى نهاية قدس الأقداس، تم نحت نيشة ، منحوت فيها تماثيل مجسمة تعرضت فى غالبيتها للتحطيم؛ إلا أننا يمكننا التعرف رغم ذلك على شكل صغير لحورس واقفاً وذراعاه إلى جانبه، وقد كان هذا الشكل موجوداً أمام تمثال أكبر بكثير، وإن كان فى حالة تلف شديدة يتعذر معها افتراض الشخصية التى كان يمثلها. ويزين تبليطة قدس الأقداس زخرفة لزهرة اللوتس، حيث نجد هذا النبات فى كل حالات نموه كما نلحظ كوبرا واقفة على باقة من زهور اللوتس ويوجد الطائر بين قرص ربما يمثل القمر، وطائر عقاب يرمز للشمس وموضوع على مذبح. ومما لاشك فيه أن لكل هذه الرموز علاقة ما بفيضان النهر مع اقتراب فترة الانقلاب الصيفى. ويزين السقف أشكال لإيزيس غير متناسبة فى مقاييس الجسد والأعضاء وتغطى كل مساحة السقف. ونلاحظ أيضاً شمساً ترسل أشعتها على رأس إيزيس.

وهذا الرمز نفسه هو بحق رمز الأبراج الفلكية الموجود فى المعبد الكبير حيث يشير إلى الشروق الاحتراقى لنجم الشعرى [٢]. وحقاً إن كل شئ يدعو للاعتقاد أن المبنى الذى وصفناه لتونا كان مخصصاً بصفة رئيسية لإيزيس وحورس. إنها على الأقل النتيجة التى يمكن لنا أن نستخلصها من تعدد أشكال الآلهة المصرية بين النقوش التى تزدحم بها الجدران.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣٤، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٠، الشكل ١، المجلد الرابع.

المبحث السابع: الباب الشرقى

يحيط بالباب الشرقى السور الكبير الذى يطوق المبانى الرئيسية لدندرة. فهو مدفون بصورة شبه كاملة تحت الأنقاض الناتجة عن تدمير منازل الخاصة التى كانت، على مختلف العصور، جزءاً من مدينة دندرة. ويماثل هذا الباب تماماً فى شكله ومقاييسه الباب الشمالى. علاوة على أن هناك تناظراً تاماً بين نقوش هذين المبنيين. أما المدخل الموجود به الباب الخشبى الذى يغلق الكوة، فهو يحمل الكثير من الحليات الدقيقة التفاصيل والتى تتألف من علامة الحياة، بالإضافة إلى أذرع تحمل الصولجانات المزينة برأس الغزال والنقوش الهيروغليفية المصحوبة بالثعابين والأشكال التى تجلس القرفصاء، التى تحمل فى يديها المرفوعة عصا محززة تتقوس من فوق رؤوسها[1].. كل هذه الحليات تتخذ مكانها من فوق كؤوس أو أوان مزينة بالكثير من التفاصيل الدقيقة، ويفصل بينها خطوط من النجوم والنقوش الهيروغليفية.

ويتميز الباب الشرقى بنقش مكتوب بحروف يونانية جميلة تتكرر على قمم الكورنيش. ويحيطنا هذا النقش الكتابى الذى تم التحدث عنه حديثاً مطولاً فى مكان آخر[2]. عن أنه فى عهد الإمبراطور قيصر وهو الإله وابن جوبيتر الذى تولى التحرير عندما كان أوجست يوبايوس أوكتافيوس حاكماً وماركوس كلوديوس بوستوموس قائداً عاماً وتريفون قائداً خاصاً للقوات، قام مواطنو العاصمة والبلدية بتخصيص البوابة لإيزيس وهى الإلهة العظيمة وكذا للإلهة التى تم تكريمها معها فى العام الحادى والثلاثين من حكم قيصر فى شهر توت المقدس[3].. ومن مختلف المقارنات التى أتيحت لنا فرصة القيام بها فى وصفنا العام لطيبة، سعينا إلى التعرف على ما كان اليونانيون يطلقون عليه اسم Prop-

(١) ترى حليات مطابقة تمامًا فى اللوحة رقم ٣٤، الشكل ٤، المجلد الرابع.

(٢) انظر دراسة السيد جومار حول النقوش الكتابية التى جُمعت من مصر.

(٣) فيما يأتى نص النقش الكتابى اليونانى: «فى عهد الإمبراطور قيصر الإله، ابن الإله الحر، المبجل إله بوبليوس أوكتايوس هيجيونوس، ماركوس كلاوديوس يوستوموس بقائد من المدينة الوسطى وقانون الإلهة إيزيس، الإلهة العظيمة ومشابهة الآلهة فى العالم».

«قيصر توت أغسطس»

ylee فى الآثار المصرية ورأينا أنهم كانوا يطلقون هذا الاسم إما على مجرد باب،أو على صرح ، أو على مجموعة الصروح التى يفصل بينها أفنية. أينبغى لنا أن نستخلص مما ذكرناه أن البوابة، التى يجزم بتقديسها النقش الكتابى الذى أشرنا إليه لتونا، كانت تتألف فقط من الباب الذى لايزال قائماً والذى يرتكز على جوانبه جدار الفناء ؟ أو أن هناك مبانى أخرى كانت تزيد من مساحة البوابة وحجمها ؟ وليس لدينا ما يدفعنا إلى التمسك بهذا الفرض الثانى ؛ حيث لم نر أى حطام لأثر كبير بين الباب الشرقى والمبنى الغربى حين قمنا بالبحث عنها فى هذه الأماكن.

المبحث الثامن: السور الشرقى

على مسافة أربعمائة متر تقريباً من الباب الشرقى، ومع اقترابنا من سلسلة الجبال الليبية، نجد سورًا صغيراً مربعاً من القرميد الطوب يبلغ طول كل من أضلاعه مائة وعشرين متراً. ويمتلئ الفناء بتلال الأنقاض التى تشير إلى وجود مبانى قديمة، وكل شئ يدعو لاعتقاد أنه كان هناك معبد مصرى فى هذا المكان. وهناك أيضاً على مقربة من الزاوية الشمالية الغربية باب من الحجر الرملى فى حالة جيدة جداً وهو مشابه للأبواب الشمالية والشرقية، إلا أنه أصغر من حيث الأبعاد. وتشير بعض الاقتلاعات الموجودة على جوانب هذا الباب إلى أنه ربما كان يشكل بوابة مع غيره من المبانى التى دمرت الآن، أو التى لم يتم الانتهاء منها أبداً. وتنم النقوش التى تزين هذا الباب عن دقة متناهية. علاوة على أن ثياب الشخصيات متنوعة للغاية وتنم عن الثراء. أما النقوش، فهى تحمل صوراً لمختلف الحيوانات التى يتم ذبحها، إما لأوزوريس برأس صقر، أو لإيزيس. وفى أحد هذه النقوش البارزة[1]، نرى التعذيب الذى كان يتعرض له اثنان من الرجال الملتحين حيث يقوم أحد الكهنة بغرس رمحه فى جسديهما وهناك أسد على أهبة الاستعداد لالتهامهما. وفى نقش آخر، نرى تمساحاً صغيراً على وشك أن يذبح؛ فهناك كاهن مصرى يسحقه تحت قدميه ويغرس رمحاً فى فمه. وعلى

(١) انظر اللوحة رقم ٢٥، الشكل ٣، المجلد الرابع.

نقش ثالث ، نجد حيوانًا مكبلاً بالأغلال وإن كان من الصعب تحديد نوعه وذلك لتعرض النقش للتهشم؛ وإن كان يظهر فيها الكاهن فى وضع غرس رمح يمسكه باليد اليمنى، كما تبدو أغلال القيود المزدوجة التى تكبل الحيوانات لها شكل مستطيل وتمت صناعتها بكثير من الدقة. وعموماً، وإن نقوش باب السور الشرقى تم تنفيذها بالإتقان نفسه الذى لاحظناه فى المعبد الكبير.

ولو كنا نجهل حتى ذلك الحين، بُغْض أهل دندرة للتماسيح(١) لكنا وجدنا خير دليل على ذلك فى النقوش التى وصفناها لتونا وكذا فى نقوش القاعة المكشوفة بجناح الأبراج الفلكية(٢). حيث نرى اثنين من هذه الحيوانات، وقد سحقها شخص مغطى بجلد صقر. والحق أن الفقرة التى يتحدث فيها استرابون عن كراهية هؤلاء السكان للتمساح غريبة للغاية حتى إننا لا نستطيع إلا أن نورده فى هذا السياق.

حيث يقول هذا الكاتب(٣) : "يبغض سكان دندرة - دون غيرهم من المصريين - حيوان التمساح، فهم يعتبرونه أخطر الحيوانات المفترسة على الإطلاق. إلا أن

---

(١) يتحدث جوڤينال فى قصيدته الهجائية الخامسة عشرة عن البغض القائم بين سكان كوم امبو وسكان دندرة بشأن الإجلال الذى كان يكنه كل من الشعبين للحيوانات التى كانوا يعتبرونها مقدسة، وقد عبر عن ذلك قائلاً: «وبين الجيران القدامي توجد تقاليد قديمة حيث تظهر الكراهية الأبدية ولا مكان لجرح أليم. ويُحرق الأومبوس وتيتيرا فى الحال، ومن الجانبين، تجد الغضب الواضح لأن الشعوب القريبة، تكره كل المكان، ويثقون بأنفسهم وبما يملكون وبالآلهة.

من ولد؟ فولوس بشينكي، كيف يقيم فى مصر التمساح بيجل؟ أى جزء فى حدائق الأفاعى؟ هل هرب؟ إنه فى الأزرق مع سمك الأنهار هناك.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٤، الشكل ١، المجلد الرابع.

(٣) وبعد ذلك فالأهمية، فإن التمساح بالنسبة لباقى المصريين لم يعد يُبجل، وأصبح عدوًا لكل الحيوانات المتوحشة كما يعتقد، بينما البعض الآخر من المصريين على الرغم من رؤيتهم لشراهة هذا الحيوان وأنه من يكون ضحية التمساح يصير مقدسًا ولكنه يظل متجنبًا من الناس، والآخرون يفكرون بأن وسيلة التخلص منه نهائيًا. وعلى الرغم من أن بسيللى من الطبيعى أن يعانوا من خطر التماسيح ويواجهوها، فإنهم كانوا يقدمون لها الأطعمة وقدسوها وأنه لا أحد من هؤلاء عانى أو اشتكى من التماسيح ولكنهم كانوا يسبحون ثم يعودون ناقصين واحدًا آخر فريسة للتماسيح. أما بالنسبة للرومان، فكانوا ينامون بصحبة التماسيح ويعتبرونه فضلاً وشرفًا، وأن الشعب الدندرى، كان يصطادها وهكذا كان يطلق عليه ويعرف الجزء المرعب تجاه هذا الجانب، ولندع الحيوانات المتوحشة تختبئ فى المياه (استرابون، الجغرافيا، الكتاب ١٧، ص ٨١٤، ٨١٥).

هناك بعض المصريين - رغم معرفتهم التامة بأن هذا الحيوان مفترس وضار بالإنسان بدرجة كبيرة، إلا أنهم يمجدونه ولا يلحقون به أى أذى، أما سكان دندرة فهم يتعقبونه بالسبل كافة ويقتلونه. بل إنه وفقاً لبعض المزاعم، فإن شعب دندرة - مثله مثل شعب بسيللى لديه خاصية طبيعية تحميه من عضة الثعبان - لديه القدرة بعدم الشعور بالضيق تجاه التماسيح. بل إنهم يغوصون فى المياه الموجود بها تلك الحيوانات البرمائية ويسبحون فيها فى كل الاتجاهات وهذا ما لا يجرؤ أى شخص آخر على القيام به. وعندما كانت تنقل التماسيح إلى روما للمشاركة فى عروض السيرك كان بعض من سكان دندرة يلحقون بها. وكان يتم إعداد حوض لهذه الحيوانات تخترقه فتحة عند أحد جوانبه تخرج منها التماسيح من الماء لتستلقى فى الشمس. وكان سكان دندرة يستخدمون الشباك لجذبها من الحوض وعرضها فى الحلبة حتى يشاهدها المتفرجون ثم يعيدونها إلى الحوض بعد أن ينزلوا إليه بأنفسهم. "

وفى تلك الفقرة نفسها، يحدثنا استرابون عن تقديس أهل دندرة لفينوس. وهذا بداهة ما نستخلصه من وصفنا المفصل للمعبد الكبير فى دندرة حيث نجد فى الواقع، وفى كل مكان، على النقوش والأفاريز وفى أكثر الأماكن وضوحاً من المبنى صورة إيزيس وهى نفسها التى كان اليونانيون يطلقون عليها اسم أفروديت أو فينوس. وبقية استشهاد استرابون جدير بالملاحظة. ففى الواقع أن هذا العالم الجغرافى يقول[١] إنه من بعد معبد أفروديت، نجد معبد إيزيس ثم ما يطلق عليه اسم تيفونيا والقناة المتوجهة لمدينة قفط وهى مدينة مشتركة للمصريين والعربان. أيمكن لنا أن نمنع أنفسنا من أن نرى فى كل ذلك إشارات للمعبد الكبير فى دندرة، المعبد الصغير لإيزيس وحورس الواقع من خلف المبنى والتيفونيوم ؟ وهذا الاستنتاج نستخلصه من حالة الأماكن. ويرجح من هذا الرأى

---

(١) ويعد معبد الإلهة أفروديتس أو إيزيس المقدسة، وقد عرف الخبر بواسطة تيفونيا وخليج القناة المدينة العامة والشهيرة عند المصريين والعرب.

أطلال القناة المؤدية إلى قفط. وفى الواقع إن مياه الفيضان تصل اليوم حتى أسفل أنقاض دندرة وهى تجرى على أرض بها انخفاض طبيعى يظهر استمرارًا لقناة نجد آثاراً لا التباس فيها فى مكان أعلى بقليل بمحاذاة الصحراء. من هنا، تصل مياه النهر وحتى الأكمة الاصطناعية التى ترتفع من فوقها معابد دندرة القديمة.

ونستخلص من ذلك أن مبانى دندرة كانت قائمة وقت سفر استرابون إلى مصر أى زمن الغزو الرومانى. وسوف نعود إلى الحديث عن هذا الاستنتاج لاحقاً، الذى يهمنا كثيراً نسبة إلى ما نريد قوله بشأن الآثار القديمة فى مدينة دندرة[١].

المبحث التاسع: ملخص للمعلومات التى كانت متوافرة لدينا بشأن معابد دندرة قبل الحملة الفرنسية

لقد التزمنا - حتى الآن - فى وصفنا للآثار المصرية القديمة، دون ذكر روايات الرحالة الذين سبقونا. وقد استهدفنا، من تبنى هذا الموقف استبعاد المناقشات العقيمة بعض الشئ، التى لا يمكن أن تثمر عن شئ، للوصول إلى أدق المعلومات بشأن الآثار التى كان يتعين علينا وصفها. ونحن نعتقد، بأنه يتعين علينا، بشأن مبانى دندرة، عدم الالتزام بالقواعد التى وضعناها. وعليه، ومن قبل الانتهاء من وصف الآثار القديمة المميزة، فسوف نعرض ملخصاً للمفاهيم التى كنا نعتنقها وقت الحملة الفرنسية على مصر، وسوف يتيح لنا ذلك الحكم على كم المعلومات التى سنحت لنا بفضل الظروف المواتية السائدة من حولنا آنذاك. لقد سبقنا العديد من الرحالة الذين جابوا صعيد مصر إلا أننا سوف نقصر حديثنا على من نرى بالفعل أنهم أعطوا فكرة إيجابية عن الآثار فى دندرة.

---

(١) انظر فيما يلى.

فالسيد ب. سيكارد، الذى كان يجوب صعيد مصر فى شهر سبتمبر١٧١٤م، لا يبدو أنه رأى معابد دندرة إلا من مدينة قنا الوقعة قليلاً إلى الشمال على الضفة اليمنى للنيل. فهو لا يتحدث عن تلك الآثار إلا ليذكر لنا قصة غريبة فى كل تفاصيلها. فهو يزعم، وفقاً لمقولة كاتب غربى، أن لمعبد دندرة عدداً من النوافذ مساوياً لعدد أيام السنة. وأن هذه النوافذ متراصة بشكل يسمح لكل منها باستقبال أشعة الشمس على التوالى بحيث تعبر كل نافذة عن أحد الأبراج الفلكية. إلا أنه لم يوجد ما يشبه ذلك فى البناء كما ذكرنا.

وكان بول لوكاس أيضاً ضمن من رحلوا إلى مصر فى عام ١٧١٤م. وهو أول من أعطى شكل المعبد الكبير فى دندرة إلا أنه أشبه بالرسم الكاركاتيرى الذى لا شكل له من أن يكون تصويراً دقيقاً لأحد أجمل الآثار المعمارية المصرية. فهو رسم منفذ بلا تناسب أو ذوق، وبوسعنا التأكيد بأن الكاتب لم يلجأ إلى قياس أى من أجزائه لتنفيذه. بل هناك أيضاً ما يدعو للاعتقاد أن المشهد الذى قدمه لنا السيد بول لوكاس لم يقم به فى موقع الأثر نفسه؛ وإنما نتيجة ذكريات مبهمة. كتلميذ بالمدرسة، حتى إن لم يكن متدرباً بالقدر الكافى على فن الرسم، بوسعه رسم المشهد المتمثل أمام عينيه بشكل أفضل. فلقد ذكر لوكاس أنه لم ير إلا الجرانيت فى مبانى دندرة، بينما كل المبانى من الحجر الرملى باستثناء كتلتين حجريتين من هذا الحجر تم استخدامهما لتتويج باب مدخل الرواق. أضف إلى ذلك أن الكاتب - فى وصفه البالغ الإيجاز - قد ركن إلى المبالغة التى لجأ إليها فى أقسام الكتاب كافة. فهو يقول إن احتضان أحد أعمدة الرواق بالكامل يحتاج إلى ثمانية رجال على الأقل فى حين أن محيطها لا يصل بالضبط إلى سبعة أمتار. ولو كان علينا أن نصدقه القول، فهذا معناه أنه فى أثناء رحلته كان هناك سبعة أبواب مشابهة لتلك التى تسبق المعبد الكبير والتى يعطيها اسم بائكة، فى حين أننا لا نرى منها الآن إلا ثلاثة فقط، ولا شئ يدل على أنه كان هناك المزيد. وعن جانبى هذا الباب، لاحظ وجود مبنين اعتبرهما بمثابة مخفر الحرس وأحد هذين المبنين لا يمكن أن يكون إلا التيفونيوم، أما الآخر، فعلى الأرجح أنه لم يكن له أى وجود على الإطلاق إلا فى مخيلة بول لوكاس. أما جرانجر فهو أدق

الرحالة حديثاً عن مبانى دندرة. وللأسف، فإن وصفه قد جاء غير مستفيض البتة؛ فلقد تمسك فحسب بالتعريف بتوزيع المعبد الكبير وبأبعاد حجراته الرئيسية التى بدت للعيان، ولم يبذل أدنى جهد للدخول فى أقسام المبنى التى باتت مردومة اليوم حتى أسقفها تقريباً. وقد قام جرانجر برحلته إلى مصر فى الفترة ما بين (١٧٣٠ و ١٧٣١م) ولا يتضمن مؤلفه أية أشكال. أما بوكوك، وهو أدق وأعلم الرحالة حديثاً عن الآثار المصرية، إذ يقدم وصفاً دقيقاً لها، لا يجد فيه أكثر القراء صعوبة، فهو لا يتحدث كثيراً بالتطويل عن مبانى دندرة، وهو يصف فى بضعة سطور هذه الآثار التى تأتى فى المرتبة الأولى من بعد آثار طيبة، كما لا يتضمن الأطلس الملحق برحلته أى رسم لها.

وكان نوردن فى مصر فى الوقت نفسه تقريبًا الذى كان بوكوك يقوم برحلته إليها، أى فى حوالى عام ١٧٣٧م، ولم يقم إلا بالتوقف أمام قرية دندرة؛ فهو فى صعوده النهر أو فى هبوطه منه لم يستطع مقاومة تعنت "ريس" القارب الذى كان يستقله والمعارض دائماً لفكرة نزوله منه لزيارة المعابد الموجودة فى موقع دندرة القديمة. ومن المرجح أن هذا الرحالة لو كان قد استطاع أن يقدم لنا صوراً لهذه الآثار، لما جاءت مطلقًا فى مقياس رسم أكبر من مقياس الآثار الأخرى الممثلة فى مؤلفه؛ وعليه ينبغى علينا الاتفاق فى الرأى بأنه لو كانت موجودة لكانت غير كافية إطلاقاً لإشباع الفضول الذى تثيره هذه المبانى المميزة. فكل من قاموا برحلة إلى مصر، اتفقت آراؤهم فى أن لوحات نوردن قادرة على إحياء ذكرى الآثار لدى من يعرفها بالفعل، وأنها ليست خليقة - فى كل الاحوال - بإعطاء فكرة دقيقة بعض الشىء لمن لم يجوبوا البلاد. وأكثر الرحالة المعاصرين حديثاً بمزيد من التفاصيل عن أطلال دندرة هو الرحالة الإنجليزى بيرى؛ فلقد جاب مصر فى عام ١٧٤٠م. وقد جاء وصفه فى الطبعة الجديدة لنوردن التى قام بنشرها السيد لانجليه، وقد جاء وصفه دقيقاً ومفصلاً إلى حد كبير إعراباً عن إعجابه الشديد بمبانى دندرة. بيد أن رديم المبانى لم يسمح لبيرى البتة من إصدار أحكام صائبة حول توزيعها؛ فقط لو كان قضى فترة إقامة هادئة وممتدة مثل التى أمضيناها فى دندرة، لكانت قد توافرت له إمكانيات القيام بعمليات تنقيب

تسمح له بأن يعطى فكرة كاملة ومتكاملة عن كل أجزاء المعبدين. وأهم ما يميز الوصف الذى قام به بيرى، هو أن هذا الإنجليزى، فى الوقت الذى ينتقد فيه بحق مبالغات بول لوكاس فهو يستعير منه ـ رغم ذلك ـ رسمه لمعبد دندرة بل أنه ذهب إلى أكثر من ذلك وقال إنه لا يجده أميناً تماماً على الرغم من أنه يقر بأن تصويره لا يعكس جماليات الأصل وأن بينهما فرقاً شاسعاً.

أما بروس، فهو واحد من أخر الرحالة الذين زاروا صعيد مصر. وقد نشرت روايته لتلك الزيارة قبل الحملة الفرنسية. وهو يتعرض بكثير من الاقتضاب لمدينة دندرة القديمة ولا يذكر إلا المعبد الكبير، علاوة على أنه لا يدخل ـ فى معرض حديثه عن هذا المبنى ـ فى أى تفصيل من شأنه أن يتيح لنا معرفة توزيعه أو أبعاده. فهو يكتفى فقط بوصف رؤوس تيجان رواق المعبد، وهذا ما يقوم به بشكل غامض إلى حد ما. وعلينا فى الواقع، أن نتفق على أن وصف هذه التيجان، التى تبدو أشكالها للوهلة الأولى غريبة ومعقدة، لا يمكن أن يكون واضحاً مادام أنه غير مصحوب برسم، وهذا ما لم يقم به بروس. وقد لاحظ هذا الرحالة جيداً أن نقوش المعبد الكبير تغطيها ألوان براقة للغاية وشديدة التنوع.

المبحث العاشر: ملاحظات حول قِدَم آثار دندرة

إن الرونق الذى يميز آثار دندرة، علاوة على التنفيذ المتقن للنقوش التى تزينها والرسم الأكثر دقة إلى حد ما وجمال الأشكال يجعلنا نعتقد فى الموقع نفسه أن هذه الأعمال ترجع إلى عصر أحدث وصل فيه الفن ـ كما تصوره المصريون ـ إلى أرقى درجات الإتقان ـ وقد لاحظنا أنه فى بلاد الصعيد العليا أن أرضية بعض الآثار التى كانت وقت إنشاءها فى العصور الأولى مرتفعة فوق مستوى السهل المحيط قد أصبحت اليوم على نفس مستواها فى حين أن أرضية المعبد الكبير فى دندرة، ووفقاً لعمليات تسوية قمنا بها بدقة هائلة. لم تزل أعلى

بمقدار ٤,٥٧ أمتار عن مساحة الأرض المحيطة. كل هذه الوقائع كانت تدفعنا للاعتقاد بأن معابد دندرة أحدث عمراً نسبياً من مبانى بلاد الصعيد العليا إلا أننا لم نخلص إلى أنها قد شيدت على أيدى اليونان أو الرومان. إلا أنها النتيجة التى قد توصل إليها عالم آثار مشهور[1] وإن كان لم يضمها على أساس الاعتبارات التى ذكرناها. وفى هذا الصدد، نحن لا نعتنق الرأى القائل بدراسة الأبراج الفلكية المصرية من أجل التوصل إلى نتيجة تتعلق بدرجة قدم هذه المبانى أو اللوحات الفلكية المنقوشة. وقد تناول السيد فورييه هذه المسألة فى أبحاثه القيمة حول الأبراج الفلكية المصرية. ونحن نهدف هنا إلى مقاومة رأى السيد فيسكونيتى ليس بالاستناد إلى الاستنتاجات والحجج القائمة على دراسة النقوش الفلكية بل إلى الوقائع المرتبطة بهذه المبانى نفسها من حيث مظهرها الخارجى وطبيعة النقوش وموضوعها وكذا من وجهة نظر أسلوبها. وسوف نكتفى بجمع الأدلة التى يمكن استخلاصها من كل ذلك للتوصل إلى النتيجة القائلة بأن معابد دندرة لم يتم تشييدها البتة تحت سيطرة الرومان علاوة على استحالة كونها ناتجة عن الفن المصرى بعد أن أصابه بعض التغير تحت تأثير اليونانين.

ويبدو السيد فيسكونتى على قناعة تامة بأن الأبراج الفلكية للمعبد الكبير فى دندرة قد تم تنفيذها فى هذه الفترة الزمنية التى كان فيها تحوت المعروف هو بداية السنة المصرية المحددة يتوافق مع كوكب الأسد، وهو ما حدث تقريباً منذ عام ١٢ حتى عام ١٣٢م، وربما أن نقوش أسقف المعبد لها والسمات نفسها التى تميز النقوش البارزة الأخرى ألتى تزين المعبد، مثلما أشرنا من قبل، فسيترتب على ذلك أن تشييد معبد دندرة الكبير قد تم على الأرجح فى بدايات عهد الهيمنة الرومانية فى مصر. ويضيف السيد فيسكونيتى، من ناحية أخرى، أن هناك نقشاً كتابياً على الكورنيش الخارجى للرواق وأنه قد تعذر على السيد دونون أن ينقله، وأضاف أن بوسعنا - لو عرفنا مضمونه - الفصل فى هذه المسألة

---

(١) السيد فيسكونتى، انظر النبذة المقتضبة عن رسمى الأبراج الفلكية فى دندرة وملحق هذه النبذة فى نهاية المجلد الثانى للطبعة لترجمة هيرودوت بقلم لارشر.

المطروحة. وقد جمع هذا النقش الكتابى وتم نشره فى المؤلف الإنجليزى الذى كتبه السيد هاميلتون عن مصر. وقد رسمناه بأنفسنا فى الواقع. وكان بوسعنا أن نحيط القارئ به علماً لو كان ترتيب نشر عناصر هذا المؤلف قد أتاح ذلك. ونحن نورد هنا هذا النقش الكتابى وترجمته. وللأسف، هناك حروف مطموسة بدرجة يصعب معها قرائتها أو حتى إعطاء تقدير دقيق لعدد الحروف الناقصة. بيد أن تناظر الحروف فى كل سطر يمكن أن يساعدنا إلى حد ما على إيجاد عددها، انطلاقاً من افتراضنا أن هذه الأسطر الثلاثة متساوية بداية من حيث الطول تماماً أو تقريباً.

"فى عهد الإمبراطور تبريوس قيصر، أغسطس الجديد ابن الإله أغسطس ——— سرابيون تريكسامو حيث كان ناضجاً ورئيساً للمدينة العاصمة وللإقليم الخاص، بالإلهة أفروديتى، الإلهة العظيمة جداً والمبجلة من كل الآلهة. "

فى عهد الملك تيبر سيزار، أوجست الجديد، ابن أوجست الإلهى ——— حيث إن سكاربيون تركسامبو هو القائد الأعلى، قام مواطنو العاصمة والإقليم بإهداء البروناوس لفينوس، هذه الإلهة العظيمة وإلى الآلهة المقدسة معها.

فى السطر الأول، هناك أربعة حروف ناقصة ومن المرجح أن هناك عدداً أكبر من الحروف المطموسة بعد هذا الاسم. أما السطر الثانى، فنهايته مكتملة طالما أنه ينتهى بكلمة نجد حروفها الأخيرة فى بداية السطر الثالث؛ إلا أن الحروف الأولى من هذا السطر الثانى قد اختفت تماماً تقريباً. فهناك ما يقرب من أربعة عشر حرفاً ناقصاً. وهناك حرفان ناقصان بين C و O ونحن فى حاجة إلى ما يتراوح ما بين واحد وعشرين أو اثنين وعشرين حرفاً حتى تتفق بداية السطر الثانى تماماً مع نهاية السطر الأول. ومما لاشك فيه أن بداية السطر الثالث كاملة طالما أنه يقدم استمراراً طبيعياً للكلمة التى ينتهى بها السطر الثانى. وينقص نهاية السطر الثالث ما يتراوح ما بين سبعة عشرة وثمانية عشر حرفاً وربما كنا وجدنا تاريخ هذا النقش الكتابى فى تلك الحروف الناقصة كما هو الحال فى نقوش المدخل.

ورغم أن النقش الكتابى للرواق قد أصبح مهشماً جزئياً، فإن ما تبقى لا يزال ثميناً للغاية وكافياً - بعض الشئ - لمعرفة موضوعه. ولكن ما الذى يذكره بالضبط؟ لا شئ بالتأكيد مما يؤيد رأى تاجر العاديات الشهير الذى ذكرناه آنفاً. هل يشير النقش إلى أن المعبد الكبير فى دندرة قد تم بناؤه فى عهد تيبيريوس ؟ ليس بوسعنا التعرف على أى شئ آخر فيه إلا أنه فى عهد هذا الأمير تم تكريس الرواق إلى الآلهة المقدسة فى البلاد. لقد تصرف الحكام الرومان هنا كما تم التصرف من قبلهم إبان حكم الملوك اليونانين الذين نجد أسمائهم منقوشة على بعض الآثار المصرية. زد على ذلك أنه قد بات مؤكداً أن البطالمة قد فعلوا لصالح الديانة المصرية أكثر مما فعله الأباطرة الرومانيون. وفى الواقع، إن بعض النقوش الأصلية - مثل حجر رشيد - تبرهن على الأقل أن بعض الأمراء اليونانيون قد شجعوا العبادة المصرية، وأنهم قد قاموا بالحفاظ على المعابد وإصلاحها. ولكن كيف لنا أن نقتنع بأنه قد تم - فى عهد السيطرة الرومانية - بناء مبنى بأهمية الأثر القائم فى دندرة، وهو أثر كفيل وحده بتخليد ملك فى حين أننا نعرف - وفقاً لما ذكره الكتاب الرومان أنفسهم(١) أنه فى العهد الذى حكم فيه اليوس جاليوس مصر، أهمل الدين المصرى إهمالاً كبيراً ولم يعد معروفاً منه إلا شعائره التى كان يشرحها للمصرين بعض الكهنة الجهلاء أو المعدومى القيمة. وبالتأكيد، ما من شخص ستسول له نفسه التشكيك فى شهادة استرابون التى ذكرناها هنا. فهذا الكاتب يتسم بالجدية الشديدة، وفى بقية صفحات مؤلفه يقدم لنا الكثير من البراهين الدالة على ملكة التمييز لديه وعلى دقة ملاحظاته بشكل لا يدفعنا ولا لمجرد عدم الوثوق بها. كيف يمكن القول بأن آثاراً مثل آثار دندرة قد تم بناؤها فى عهد الاضمحلال، بينما تقدم لنا أرفع التأملات الفلسفية من خلال النقوش تجمع بين أهمية الموضوع والتنفيذ المتقن والتى أبداً ما صدرت إلا عن أعلى درجات الكمال الفنى؟ والآن إذا ما تذكرنا أن إشارة استرابون إلى معابد دندرة(٢) هى إشارة إيجابية وأنه قد رآها حتماً برفقة اليوس

---

(١) انظر ما سبق وذكرناه آنفًا حول هذا الموضوع.

(٢) انظر ما سبق وذكرناه آنفًا حول هذا الموضوع.

جاليوس خلال حملته فى صعيد مصر؛ وهذا ما لا يترك أى مجال للشك فى أن المبانى كانت قائمة قبل عصر الحكم الرومانى. ولكن، لو صح أنها قد شيدت فى عهد " أوجستن " أو فى عهد أى من خلفائه المباشرين فكيف يمكن تفسير سكوت أى كاتب عنها ؟ فهل يمكن لنا أن نصدق أن ما من مؤرخ معاصر واحد قد أشار إلى آثار بمثل هذه الأهمية والتى استنفد تنفيذها كثيراً من المال والوقت، علاوة على أنها على درجة كبيرة من العظمة والأبهة حتى أن روما واليونان لم تشيدا إلا نادراً معابد تفوقها جمالاً أو حتى توازيها من هذه الناحية؟ إلا أنه بوسعنا رغم ذلك تفسير هذا النوع من الإهداء الجديد المذكور فى النقش الكتابى للرواق تكريماً لأفروديت هذه الإلهة الرومانية التى لم تكن أبداً مماثلة لإيزيس إلهة المصريين القدماء. وفى الواقع، أن أطلال دندرة تحمل الكثير من الآثار الرومانية القديمة مثل الأوانى والمصابيح والأحجار المنقوشة والميداليات وهذا ما لا يدع مجالاً للشك فى أن هذه المدينة قد نعمت ببعض الرخاء تحت الحكم الرومانى وعلى الأرجح أنها كانت مقراً لإقامة إحدى المستعمرات. ومن هنا، نتفهم بسهولة أن المنتصرين على مصر، وقد احتلوا مدينة بهذا القدر من الأهمية، لم يستطيعوا مقاومة رغبتهم فى الاستحواذ على هذا الأثر الرائع الذى تضمه بين جوانبها وقامت بزخرفة واجهته بنقش كتابى يحمل ذكرى أحد أباطرتهم. ومما سبق - وذكرناه - لا ينبغى الاعتقاد بأننا نريد التلميح إلى أن الرومان لم يشيدوا أى بناء فى مصر. فنحن نرى فيها بنايات مختلطة الطراز، ندرك للوهلة الأولى أنها ليست مصرية خالصة وأنها تحمل بصمات الأثر الأجنبى. ومن بين هذه المبانى قصر هارون ومبانى تابوزريس[1] التى يرجح أنه قد تم بناؤها فى عهد الحكومة الرومانية ومن الأرجح وبشكل أكبر فى عهد اليونانيين. وهذه الآثار يسهل تمييزها، فإذا كان المرء معتاداً بعض الشىء على ملاحظة آثار البلاد، فلن يخلط على إطلاق بينها وبين آثار العصر الذهبى للعمارة المصرية. لقد شيد الرومان على ضفاف النيل مبانى على الطراز الخاص لعمارتهم، وهذا هو الحال - على

(١) انظر اللوحة رقم ٢٩، الأشكال ٣٠، ٣١، ٣٢، المجلد الأول.

سبيل المثال - بالنسبة لقوس النصر فى جزيرة فيلة[1] وأيضاً الآثار التى تزين الشيخ عبادة التى أنشأها هادريان فى موقع بيزا القديمة. ولكن كل هذه المبانى قد شيدت على طراز بالغ الصراحة والوضوح بشكل يجعلنا نتعرف عليها سريعاً، وإنه لمن العبث التسليم بتأثير المهندسين المصريين على أسلوب بناء الآثار فى الشيخ عبادة، ومن العبث الزعم بأن المهندسين المعماريين قد أشرفوا على تنفيذ معابد دندرة .

ولنرى الآن إذا كان الرأى القائل بأن معابد دندرة قد تم إنشاؤها فى عهد البطالمة، يمكنه أن يصمد بشكل أفضل من الرأى الذى انتهينا لتونا من دحضه.

لقد دفع السيد فيسكونتى بالرأى القائل بأن المعبد الكبير فى دندرة لا يمكن أن يكون تشييده سابقاً لغزو الاسكندر. ففى مذكرته بشأن رسمى الأبراج الفلكية لدندرة، لا يستبعد تاجر العاديات هذا - مع ثقته بعض الشئ فى الرأى الذى دحضناه - إمكانية أن يكون معبد دندرة قد تم إنشاؤه فى أحد ملوك البطالمة. وهو يقيم مبرر افتراضه على تفسير ثان يقدمه للأبراج الفلكية ويذهب مع السيد دولانوز إلى تحديد عام بعينه فى مصر منذ عهد الإسكندر. وهذا ما يؤدى إلى نسب الأبراج الفلكية إلى عهد أقدم بعض الشئ من عهد الرومان. وكان السيد فينسكونتى يأمل فى أن يقدم النقش الكتابى على قمة كورنيش الرواق تعزيزاً لهذا التفسير حيث من المرجح - وفقاً لاعتقاده - أن يجد فى هذا النقش اسم أحد البطالمة. لكن النقش لا يحمل فعليًا أى اسم لأحد ملوك البطالمة، وكيف لنا أن نعتقد أن هؤلاء الأمراء قد قاموا ببناء معبد دندرة دون نقش أسمائهم عليه؛ وهم الذين قاموا بنقشه مراراً وتكراراً فى أماكن ليست ذات أهمية كبرى أو حتى لمجرد تقديم البرهان على وجودهم فى المعابد المصرية القديمة أو حتى لذكر الأدعية والأمنيات التى كانوا يوجهونها للآلهة عند تمجيدها ؟ وقد اعتقدنا ملاحظة بعض التماثل بين نقوش معابد دندرة وغيرها فى مبانى اليونان وقد سارعنا إلى استخلاص النتيجة القائلة بأن المبانى الأولى لم تشيد إلا تحت تأثير

(١) انظر اللوحتين ٦٩، ٧٠، المجلد الرابع واللوحة رقم ٤٢، المجلد الخامس.

البطالمة. وينسحب هذا التفسير نفسه على التشابه القائم بين غالبية الابراج الفلكية في دندرة ومثيلاتها فى الأبراج الفلكية اليونانية[1]. وقد خلص السيد فيسكونتى إلى أن آراء اليونانيين ليست غريبة على المصريين. ولكن يبدو لنا أنه يستلزم أن نخلص إلى النتيجة العكسية حيث ينبغى القول - وفقاً لاعتقادنا - بأن آراء المصرين كانت معروفة من قبل اليونانيين.

فى الواقع لقد أصبح فى حكم المستقر نتيجة لشهادات المؤرخين والفلاسفة اليونانيين الذين جابوا كل أركان مصر وكذا نتيجة لكل الوثائق التاريخية أنه لو كان هناك ثمة سمة مشتركة بين اليونانيين والسكان القدامى لهذا البلد، فهو لا يمكن أن يكون إلا نتيجة الاقتباسات التى قاموا بها من أعمالهم. إنها حقيقة مؤكدة تبرزها الأعمال المنشورة فى وصف مصر؛ إلا أن من يريد تكبد عناء القيام بدراسة خاصة للأسلوب المعمارى فى مصر، فسوف يجده فى مبانى دندرة نقياً؛ ودون أى شكل من أشكال الخلط، بل وأيضاً فى ذروة الاتقان. ونحن لا نلحظ شيئاً رئيسياً لم تقدم لنا أقدم الآثار نموذجاً له. وحتى ما نراه يشبه المراوح النخيلية[2]، الذى يبدو انعكاساً لذوق أكثر حداثة، ليس قط سبباً كافياً للخلاص إلى أن هذه المبانى قد شيدت تحت تأثير اليونانيين أو الرومان. وحقيقة أن السيد دونون قد نشر فى مؤلفه رسمًا لمعبد صغير له جبهية[3] تتضمن حربوقراط : أنه قربان يقدمه كاهن للآلهة فى واحد من هذه النقوش المتعددة التى تغطى المعبد الكبير فى دندرة. ولما كانت المبانى غير مسقوفة إطلاقاً فى مصر حيث لا تهطل الأمطار إلا فيما ندر، فقد جاءت الأعمال المعمارية القديمة بها معدومة الجبهية. ويمكننا أن نندهش، للوهلة الأولى، من تصوير النقوش المصرية بجبهية، ولكن حتى ولو تم إقرار وجود هذا الحدث

---

(١) رغم أننا لا نهدف إطلاقًا من وراء هذا الدخول فى مناقشة الأدلة التى يمكن استخلاصها من الأبراج الفلكية لصالح وجهة نظرنا، إلا أننا لا نستطيع منع أنفسنا أن نذكر هنا أن الأبراج الفلكية فى صورتها المنقولة إلينا عن طريق اليونانيين تبدو لنا من أصل مصرى. والدلائل التى تبرهن على ذلك، تحدثنا عنها باستفاضة فى بحثنا الذى يحمل عنوان: «دراسة حول النقوش الفلكية للمصريين».

(٢) انظر بصفة خاصة لوحات نقوش دندرة، المجلد الرابع، حيث نجد عروش الآلهة مزينة بهذه الحليات.

(٣) انظر اللوحة رقم ١٢٧ من الرحلة فى الوجهين البحرى والقبلى، شكل ١٠.

المنعزل، فلا يمكن اعتباره دليلاً قاطعاً مؤيداً للرأى الذى يرمى إلى نسب هذه الآثار إلى اليونانيين أو الرومان. وما النتائج التى يمكن استخلاصها من رسم من المرجح إلى حد كبير أنه لم يتم رسمه بشكل دقيق ؟ إنه قربان مقدم إلى إله مصرى، ونحن نعرف أن أشياء كثيرة كهذه والتى يحملها الكهنة بين أيديهم تكون عادة متناهية الصغر. وعندما يتم وضعها على ارتفاع معين، يصعب عندئذ تمييز تفاصيلها. وينبغى الملاحظة أن أجزاء المعبد النذرى مثل الباب والأعمدة والإفريز والكورنيش، هى بالقطع من الطراز المعمارى المصرى. فقط الجبهية التى تعلو الخرجة هى التى تبعد تماماً عن هذا الطراز. وحتى لو سلمنا بوجود هذه الجبهية التى يبدو لنا وجودها مشكوكاً فيه، تلك التى قد تكون هريمًا مماثلاً للذى نجده من فوق المقاصير المصرية ، فتفسير الأمر عندئذ يكون طبيعياً للغاية. لماذا لا يكون الهدف من هذا القربان التذكير بمعبد كان قد تم تشييده على أيدى أحد الغزاة المصريين فى بلد بعيد حيث المناخ يستلزم وجود هذه الجبهية للحفاظ على المبنى ؟ وعندئذ، لو كان ذلك صحيحاً، فلن يكون من المدهش البتة أن يكون قد تم اللجوء إلى تمثيل معبد يونانى فى الرموز المصرية، مادام أن اليونانيين قد سمح لهم الدخول إلى مصر من قبل قمبيز، وأنه ليس هناك ما يمنع أن يكون المصريون قد عرفوا شكلاً من أشكال المبانى المطبقة عادة فى اليونان.

لقد ترك اليونانيون - شأنهم شأن الرومان - الكثير من الأعمال فى مصر، بل إنهم قد قاموا بتشييد مدن بأكملها؛ فأسماء أرسينوى وكليوباترا والإسكندرية قد عاشت حتى أيامنا هذه، ولكن كل هذه الوقائع لا علاقة لها البتة بمبانى دندرة. هذه المدن التى ذكرناها لتونا لا تقدم لنا إلا بعض البقايا منها، وإن كانت ثمينة، مادامت تشيد إما على الطراز اليونانى البحت، وإما على طراز مختلف لا يمكن بأى حال من الأحوال خلطه بالطراز المصرى. وتقدم لنا مدينة دندرة نتيجة مخالفة تماماً حيث إن آثارها قد اجتازت القرون التى مرت عليها منذ إنشائها دون أن يمسها سوء. وهذا وحده كفيل بتقديم الدليل على أنها مصرية حقيقية حيث إنه - كما ذكرنا آنفًا - لو كان البطالمة هم مشيدوها، لكانوا انتهزوا الفرصة

ونقشوا أسماءهم عليها. ومن الواقع أن هذه الاسماء غير مدونة إطلاقاً فى النقوش الموجودة ولا يمكننا أن نخلص إلى أن معابد دندرة لم تكن قد شيدت فى عهد الحكام اليونانيين؛ وإلا لكان معنى ذلك أن نرغم أنفسنا على تأجيل تشييدها حتى زمن السيطرة الرومانية. وقد أثبتنا أنه لا يمكن مساندة هذا الرأى. ومن ناحية أخرى، فإن النتيجة التى كدنا نخلص إليها لو كنا اعتنقنا الفرضية لتولد عنها الكثير من المصاعب الأخرى. وفى الواقع أننا نجد فى مصر عدداً من الآثار لم يدون البطالمة أسماءهم عليها فلن نرى فى طيبة مثل هذه الآثار ؟ أفى هذا سبب كاف يجعلنا نقول أن بناء العديد من الآثار التى لا تزال تبرهن حتى يومنا هذا على روعة العاصمة الأولى لمصر، قد تم فى فترة لاحقة لهؤلاء الأمراء ؟

وسوف تنتهى هذه المناقشة بالإشارة إلى أن النقش اليونانى للمعبد الكبير مكتوب بحروف خفيفة يصعب قراءتها فى الوقت الحالى. ومن المؤكد أن هذا النقش، لوكان قد تمت كتابته من جانب مشيدى المعبد أنفسهم، لكانوا حتماً راعوا وجوب وضوحه وصموده فى وجه الزمن مثله مثل باقى النقوش التى تزين المعبد. وهل لنا أن نعتقد انهم قد وضعوا نقشهم على قمة الكورنيش الذى كان ينبغى له - وفقاً للنظام المعمارى للمبنى - أن يظل أملس على الدوام ؟ وهل يمكن أن نظن أن مؤسسى أثر بمثل روعة معبد دندرة يمكن أن يكونوا عل هذه الدرجة من عدم العناية بمجدهم بإهمالهم ما كان يمكنه أن يمثل شاهداً على أعمالهم ؟

إذاً فلو أستبعدنا أن آثار دندرة قد تم بناؤها فى عهد الحكام اليونانيين أو فى عهد السيطرة الرومانية فلن يعتقد أحد _ أن هذه المعابد هى أثر من آثار الفرس الذين قاموا بتدمير القصور والمعابد المصرية، الذين لا يمكن اعتبارهم إلا أعداء كارهين للديانة المصرية. فهى حتماً ثمرة فترة سابقة، كانت البلاد فيها تحت حكم بعض الزعماء المحليين. وسوف نضطر إلى التوقف عند هذه النتائج. وإذا ما استلزم علينا الآن تحديد العهد الذى تم فيه بناء معابد دندرة وقت سيادة الحكومة المصرية، فسوف نعتقد أنها تعود بالتأكيد إلى العهد الذى حكم فيه آخر

الملوك منذ نيكاو حتى أحمس. ويشير التاريخ[١] إلى هذه النوعية من الأعمال التى تم تنفيذها فى هذه الحقبة الزمنية. فلقد شهدت آنذاك بعض مدن الدلتا عمليات تشييد لمثل هذه الآثار الرائعة. حتى أن منف - عاصمة مصر - قد اكتسبت رونقاً جديداً؛ إلا أننا لا نرى أن تلك الفترة - التى بلغت فيها الآثار درجة عالية من البهاء _ يمكن لها أن تفسر هذا الطراز النقى والمتقن الذى أنجزت به آثار دندرة - إلا أن هذه النتائج نابعة من تلك التى يمكن استخلاصها - بشكل أكثر تأكيداً - من دراسة الأبراج الفلكية. إلا أننا لن نذهب أبعد من ذلك فى أبحاثنا. فنحن نعتقد أننا قد قدمنا البرهان على أن معابد دندرة لم يتم تشييدها على أيدى الرومان ولا اليونانيين وهذا ما كنا نبغى الوصول إليه فى تلك الفقرة.

---

(١) انظر بصفة خاصة الكتاب الثانى لهيرودوت.

ملحق للفصل العاشر

دراسة عن أطلال قفط وقوص

بقلم السيدين جولوا وديفيلييه

مهندسى الطرق والكبارى

المبحث الأول : أطلال كوبتوس المعروفة اليوم بقفط

بعد أن جمعنا رسومات معبد دندرة خلال الرحلات المتعددة التى قمنا بها أثناء إقامتنا فى قنا، غادرنا أخيراً هذه المدينة فى الثامن من شهر يونيو من العام الجمهورى السابع للاستمرار فى الصعود إلى أعالى وادى النيل وزيارة طيبة الشهيرة التى باتت منذ ذلك الحين أهم ما يثير فضولنا والهدف الذى نكرس له أبحاثنا. كان الجنرال قائد الضاحية يقوم بجولة لتفقد حالة القنوات والتأكد من أن عمليات تنظيفها قد تمت بعناية وبخاصة عند المنابع حيث تكثر الرواسب وذلك لتأمين وصول مياه الفيضان إلى أقصى مكان ممكن فى داخل الأراضى وعند ضواحى القرى. وكانت رحلتنا عن طريق البر. ولما كنا فى أكثر فصول السنة قيظاً، كنا نقطع أشواط رحلتنا أثناء الليل حتى نمضى أطول فترات من حرارة النهار فى القرى التى كنا نتوقف فيها. والحق أن الحرارة كانت مرتفعة لدرجة أن اثنين من الجنود قد وقعا فاقدى الوعى قبل ذلك بأيام عدة عند خروجهما من قنا علاوة على أن عددًا كبيرًا غيرهما قد أصبح فى حالة لا تمكنه من متابعة الركب، وكان الطريق الذى سلكناه أكثر قرباً من الصحراء منه من ضفاف النيل. وبعد أن عبرنا بين قرية أبنود وقرية بئر البار، وصلنا إلى ارتفاع إحدى تفريعات طريق القصير التى تسلكها القوافل عند خروجها من قنا. ومن هنا تصل إلى قرية قفط الموجود بها مناجم كوبتوس القديمة على مسافة لا تتجاوز خمسة آلاف متر.

وتقع أنقاض هذه المدينة - التى تنعم ببعض الشهرة على مر التاريخ - قرب منتصف المسافة الفاصلة بين الضفة الشرقية للنيل وسفح السلسلة العربية فى واجهة سهل رملى متموج من فعل الأمطار. وفى هذا المكان، نجد شبه وهدة تمثل طريقاً كانت تسلكه القوافل فيما مضى ومن الممكن أن تسلكه اليوم للوصول إلى طريق القصير. ويبدو - وفقاً لشهادة المؤرخين - أن الأهمية الكبرى لمدينة قفط لا ترجع إلا إلى هذا العصر الذى جعل منها البطالمة ما يشبه مستودع تجارة الهند وذلك بفضل الطريق التى أقاموها بينها بيرنيكى عبر الجبال ورمال الصحراء. إلا أنه لا ينبغى الاعتقاد أن هذه المدينة لم تحتل مركزاً مرموقاً فى ظل الحكم المصرى. وتقدم لنا أطلالها أبرز مثال على ذلك؛ وهو مثال لا يؤكده التاريخ. فنحن نلحظ، فى الواقع، سور مصرى قديم علاوة على أنقاض معبدين يرجعان إلى العصور القديمة الأولى. وهناك سور مصرى تم بناؤه بالطوب المجفف فى الشمس وبين أرجائه توجد مدينة مشيدة من زمن العرب - باتت خالية الآن مثلها مثل مدن الرومان واليونانيين والمصريين - وتحيط الأبراج بهذا الفناء الذى يبلغ سمكه أربعة أمتار. ولا يدل الحجم الصغير للطوب المستخدم على أن زمن بناء هذا الفناء المسور سابق لغزو العرب لمصر. فهذه المدينة التى كانت ثرية ومزدهرة على مدار أربع حقبات مختلفة قد أصبحت اليوم مجرد أكواخ صغيرة تمثل - غرب هذه الأطلال - موقعاً لقرية قفط وتحتل الأطلال مساحة غير منتظمة. يمكن أن يتراوح محيطها ما بين أربعة آلاف وخمسمائة متر. ويحمل المعبدان المصريان اللذان تحدثنا عنهما حليات دقيقة التفاصيل فى جزئهما السفلى وهى حليات تشبه ما كنا قد رأيناه فى أماكن أخرى؛ وبصفة خاصة فى المعبد الكبير بإسنا. وتزين النقوش الظاهرة فى اللوحة رقم (١، المجلد الرابع) وأجزاءً بارزة للأعمدة، التى ترتفع إلى ما يتجاوز سطح الأنقاض فى أحد المعبدين. ويبلغ قطر هذه الأعمدة ١,٦٠ متر، كما نلحظ من بين الأطلال حطام باب أو بوابة جرانيتية. وعلى مقربة من هذا المكان، نجد شظايا الرخام السماقى أو جرانيتًا أحمر ورماديًا. وفى قفط وكذا فى أرمنت وفى العديد من الأماكن المصرية، نجد أطلال كنيسة مسيحية. وتضم الأسوار المحطمة، التى تمثل السياج، الكثير من

شظايا الأعمدة والأكتاف الحائطية الجرانيتية. وكان هناك نوع من التيجان الكورنيشية الحجرية التى تعلو هذه الأعمدة، كما هو الحال فى مدينة هابو وفى الشيخ عبادة فى موقع غير بعيد عن قوس النصر. وعلى مقربة من كوة دائرية، نرى رباط عمود أو إفريزًا يتألف من أشكال الترغليف الثلاثية الأخاديد برؤوس ثيران وكذا العديد من الحليات. وهذه الشظية لا يمكن أن تكون ناتجة إلا عن مبنى قام بتشييده اليونانيون أو الرومان. وفى مكان آخر، قام أحد زملائنا وهو السيد دوترتر برسم حلية مؤلفة من سيقان اللوتس وزهوره وهو يبدو عملا يونانيا أو رومانيا، تم تنفيذه على غرار الأعمال المصرية، كما قمنا بالتعريف بها فى مدينة هابو(١). ويمكن الاستعاضة بكل هذه الشظايا المتنوعة - إذا ما جاز القول - عن التفاصيل التى لم ينقلها لنا التاريخ عن مدينة قفط. وتحيطنا المبانى المصرية علماً بان المعابد كانت - فى ظل حكم الملوك المحليين مخصصة لآلهة البلاد مثلها مثل المدن المهمة بعض الشئ فى مصر القديمة. وعلى الأرجح أن المدينة لم تكن قط - فى هذا العهد - بدرجة الازدهار نفسها التى أصبحت عليها منذ ذلك الحين، فآنذاك - بلا شك - كانت مدينة طيبة لا تزال مستودعاً لتجارة تدين لها بما وصلت إليه من أبهة لا تزال تحمل بعضًا من شواهدها. أطلال العمارة اليونانية والرومانية تذكرنا بما أضافه ملاك مصر هؤلاء لتجميل هذه المدينة التى كانت قد أصبحت ثرية بفضل التجارة وبأن تدمير الكنيسة، التى تم بناؤها بداهة برديم الآثار العظيمة التى يرجع تاريخها إلى العصور السابقة، قد وقع بلا شك زمن اضطهاد دقلديانوس. فنحن أبعد من أن نعتقد - مثل بعض الرحالة المعاصرين - بأن وجود الآثار المصرية القديمة فى قفط هى دليل على أنه قد تم فى مصر بناء آثار على الطراز المعمارى القديم وذلك فى أعقاب غزو الإسكندر. والسؤال هو لماذا قام اليونانيون والرومان ببناء أبنية فى قفط على الطراز المصرى وقتما كانوا يستطيعون تشييدها على الطراز المعمارى الخاص بهم ؟ وهذا بحق ما قاموا به. وهل يمكن أن نعتقد بأنهم كانوا يفضلون الطراز

---

(١) انظر اللوحة رقم ٩، الشكل ٢، المجلد الثانى .

المعماري المصري؟ ولكننا لا نرى سببًا وراء هجرهم المفاجئ لهذا الذوق أو وراء رجوعهم سريعاً إلى اعتناق أسلوبهم المعمارى الخاص، والذى نجد حطاماً له متناثراً هنا وهناك بين أطلال قفط، فينبغى علينا أن نقر بأن اليونانيين والرومان - وهم المنتصرون على مصر - مثلهم مثل كل الغزاة - كانت تحدوهم رغبة عارمة فى نقل أسمائهم إلى الخلف من خلال الآثار العامة. ولذا قاموا - وبمنتهى البساطة - بتشييد آثار تحمل بصمتهم بدلاً من أن يقلدوا تقليداً أعمى طرازاً معمارياً لا يمكن له أن يتواءم مع عاداتهم ولا مع تقاليدهم ولا مع أفكارهم الدينية. وعلى أكثر تقدير، قد نتبنى رأياً معارضاً. إذا ما ثبت أن اليونانيين والرومان لم يشيدوا قط فى مصر آثاراً تحمل الطابع المعمارى الخاص بهم. ولكن هيهات. فلقد قاموا ببناء مدن بأكملها مثل الإسكندرية والشيخ عبادة. رغم أن الزمن لم يوقر هذه المدن - كما حدث بالنسبة للآثار المصرية - إلا أننا نجد من بين أنقاض العاصمة المدينة للبطالمة، العديد من حطام العمارة اليونانية كما أن الشيخ عبادة لا تضم إلا مبانى على الطراز المعمارى الرومانى. ونحن لا نلحظ أنقاض قفط القديمة الدالة على ازدهارها، فى الفناء الذى يضم الأطلال التى أشرنا إليها فحسب ولكننا نراها أيضاً على بعد ألفى متر تقريباً من الأطلال فى قرية كيمان حيث نجد معبدًا صغيرًا بلا أعمدة وإن كانت لاتزال تغطيه النقوش الهيروغليفية واللوحات الرمزية التى تمثل القرابين المقدمة إلى الآلهة المصرية. إنه قدس أقداس صغير، مشابه للذى وجدناه فى ضواحى الكاب، الذى كان تابعاً لتلك المدينة. ويقع المبنى الصغير بكيمان على ضفاف القناة الكبرى التى تخترقها مياه الفيضان وصولاً إلى سهل قفط.

وإذا قمنا بالسير بطول تل الأنقاض التى نجد فيه الأطلال التى تحدثنا عنها فى الاتجاه الجنوبى - الجنوبى الشرقى - فسوف نرى طريقًا جميلة تخترق السهل رأسياً لتصل إلى سفح سلسلة الجبال العربية. ومما لا شك فيه أن هذه الطريق كان لها هدف مزدوج يتمثل أولاً فى تيسير اختراق السهل فى وقت الفيضان للوصول إلى الطريق المؤدى من قفط إلى برينيس. وثانيًا فى احتجاز مياه النهر

على الأرض لرى الأراضى الزراعية. علاوة على ذلك كان هناك جسران تم بناؤهما فى هذا السد لتأمين اتصال الطريق فى كل أطرافها وفى كل أوقات العام. وكانا يمثلان منفذاً للمياه بعد أن تأخذ الأراضى العليا كفايتها من المياه.

وأحد هذين الجسرين عمل متميز للغاية، حيث تكون من سبعة عقود، وهو مبنى بأنقاض الآثار المصرية، وهذا أمر يسهل استنتاجه من النقوش الهيروغليفية المقلوبة وغير الكاملة التى نلحظها على عدد كبير جداً من الكتل الحجرية. فهل هو أثر يرجع تاريخه إلى العهد الرومانى، أم أنه عمل قام به العرب الذين قاموا بتنفيذ أعمال مماثلة فى مصر ؟ إنه لسؤال تصعب الإجابة عنه ؟

على بعد خمسمائة متر من الأنقاض وعلى مقربة من خزان ضخم، نجد تفريعة للطريق التى تحدثنا عنها لتونا، تأخذ اتجاهها نحو المدينة، وهنا نجد أنقاض مبانٍ ضخمة خصصت على الأرجح للتجارة.

المبحث الثانى: أطلال أبولينوبوليس بارفا المعروفة اليوم باسم قوص

بعد تجوالنا بين أطلال مدينة قفط، استأنفنا طريقنا عبر السهل. ومررنا على مقربة من قرية أبى حمودى - التى يبدو من اسمها أنها تحوى حطاماً أثرية - ثم لم نلبث أن وصلنا إلى قوص حيث أمضينا يوم العاشر من يونيو. تقع مدينة قوص على بعد ١٣٠٠ متر تقريباً من ضفاف النيل فى مواجهة سهل رملى يمتد من الطرف الشرقى لأطلال طيبة، حتى الميدامود حتى يصل إلى ما هو أبعد من قفط ويشكل صحراء من أمام سفح سلاسل الجبال العربية. وفى قلب هذه الصحراء وعند ارتفاع قرية كفر حجازى على بعد ألف ومائة متر تقريباً من قوص، نجد ممراً جبلياً به أخدود مماثل لأخدود قفط ومؤدياً إلى طريقى القصير وبيرنيكى. وهناك سد كبير يرتكز على قوص ويمتد حتى الصحراء مخترقاً الوادى وهو يستخدم أيضاً فى الرى. كما يؤمن الاتصال، فى كل أوقات

العام، مع طريق القصير. وعند مغادرتنا لهذا السد صعوداً مرة أخرى إلى قرية كفر حجازى - الواقعة عند منفذ الممر الجبلى الذى تحدثنا عنه - نجد على الطريق تلاً من الحطام يتألف من أنقاض أحد الآثار القديمة. ونحن نجد جهة اليمين سداً يتجاوز طوله ١٢ ألف متر ممتداً من النيل عند قرية قراقص حتى الصحراء على مقربة من كفر حجازى، وقرب القصير من ضفاف النيل كان بلا شك سبباً وراء اختيار مدينة قوص كنقطة انطلاق ووصول للقوافل التى تؤمن التجارة بين شبه الجزيرة العربية والهند من ناحية وبين مصر من ناحية أخرى. وإذا ما أرجعنا القول لـ "أبو الفدا"، فلقد كانت هذه المدينة - من بعد الفسطاط - الأعلى مكانة فى كل أرجاء القطر ومركزاً للتجارة الكبرى التى كانت تتم عبر الخليج العربى. وتبرهن المساحة الهائلة من الأطلال التى تحد بموقع المدينة على صدق شهادة "أبو الفدا". لقد تدهور الحال بالمدينة اليوم وأصبحت مجرد بلدة وتهدمت الكثير من منازلها المهجورة وإن كانت لا تزال تحمل اسمها كمدينة فى البلاد. وغالبية سكانها من المسيحيين. ولا يسر الناظر إلى قوص إلا حدائقها القليلة التى تبدو رائعة من بعد اختراق الصحراء، وكذا حقول الشمام ونخيلها المتناثر هنا وهناك.

وفى وسط الميدان، لايزال واقفاً الأثر المصرى الوحيد. إنه باب مماثل للباب الموجود شمال دندرة. وهو مردوم حتى عتبه، إلا أن ما نراه منه يثير بالغ اهتمامنا. فهذا الأثر المعمارى الشامخ، وسط التدهور المحيط به، إنما يمثل نوعاً من التناقض المذهل مع منازل قوص الخربة والمتهدمة؛ فلم نعد نرى منه إلا الخرجة. ويرجح أنها لا تزال سليمة من تحت الأنقاض التى تغطى حالياً القسم الأعظم منها. بيد أن مقاومة هذه الكتلة الهائلة للدفن الكامل الذى يتهددها أمر لا جدوى منه، فسوف تظل تجتاحها تلال القمامة التى تحيط بها من كل جانب والتى ترتفع يوماً بعد يوم. ويمثل هذا الباب على الأرجح بوابة معبد بات مدمراً الآن أو ربما مدفون بالكامل تحت الأنقاض. وقد شيد العرب فوق قمته أكواخاً حقيرة لم نزل نرى أنقاضها؛ وهذا ما يجعلنا نعتقد أن المعابد التى كانت تزين

أبولينوبوليس بارفا القديمة قد غطتها على التوالى المساكن الحديثة _ كما رأينا فى دندرة وإدفو _ مما أدى بها إلى أن أصبحت مدفونة بالكامل تحت أنقاضها.

وعلى دعائم باب قوص وعتبه، نجد نقوشًا مماثلة لتلك التى قمنا بوصفها فى دندرة. وبسبب انغلاق الباب، أتيحت لنا فرصة الاقتراب من قسمه العلوى وتوخى الدقة البالغة فى رسم القرص المجنح الذى يزين كورنيشه الجميل. كما تمكنا من نقل النقش المكتوب بحروف يونانية فوق قمة الكورنيش. ويمكننا رؤية هذا النقش فى اللوحة رقم (١، المجلد الرابع)، كما جمعناها من الموقع وعليها كل التلفيات التى أحدثها الزمن. وهى نتاج العديد من عمليات النقل التى تمت على مر العصور على أيدى العديد من زملائنا وبخاصة السيد لوجنتى . وفى اعتقادنا أنه يمكن قراءة النقش - عن يقين - بالأسلوب التالى، على الأقل فى جزئه غير المطموس بالكامل :

"الملكة كليوباترا والملك بطليموس، الإلهان العظيمان، المحبان لأمهما وللكتب وللشمس وللإله العظيم والآلهة المبجلة لدى كل الآلهة. "

"الملكة كليوباترا والملك بطليموس، هذان الإلهان الكبيران صديقا أمهما وأولادهما للشمس، هذا الإله الكبير والآلهة التى تم تمجيدها معه ".

ونحن لا نشك فى صحة السطر الأول، فلقد قمنا بنقله بالكامل. أما بداية السطر الثانى، فهو مطموس بدرجة يتعذر معها قراءته. وفى هذا النقش نفسه، الذى ذكره بول لوكاس وأعاده بوهيه، نقرأ كلمة يونانية بدلاً من الكلمات المطموسة. إلا أن هذه الكلمة لا تملاء وحدها كل الفراغات الموجودة. ويقترح كتاب رحلة السيد دونون ملء هذه الفراغات بكلمات تعيد للنقش شكله، إلا أنها تبدو لنا غير متفقة مع القصة مادام الملك بطليموس والملكة كليوباترا لم يكونا يحملان اسمى فيلوميتور وفيلوباتور. بيد أنه ينبغى القول أن الحروف الأخيرة للكلمات المطموسة تبرر اللجوء إلى إعادة النقش إلى سابق عهده بهذه الكلمات. وزميلنا السيد جومار، والذى قام أيضاً بنقل النقش الذى نتحدث عنه وقدمه لنا من خلال بحثه الخاص بالنقوش، فهو يتبنى هذا الحل المقترح من جانب السيد

دونون فى مؤلفه، وهو يرتكز فى ذلك على تكهنات لا نراها - من وجهة نظرنا - عارية من الصحة.

وفى الصورة المطابقة للأصل التى نجدها فى اللوحة رقم (١، المجلد الرابع) ما يتبقى من الحروف المطموسة جزئياً يكفينا حتى أن نقرأ بكثير من الدقة هذا النقش.

وقد مكنتنا مختلف النقوش المنقولة عن النقش الأصلى لقوص أن نبدد كل الشكوك، فلقد وجدنا فى بعضها أقساماً بالغة الوضوح ويسهل التعرف عليها، فى حين لم نكن نجد مثل هذه الأجزاء فى النقوش الأخرى وهكذا بالتبادل. وقد نندهش بعض الشئ لو علمنا أن الصور المختلفة للنقوش نفسها التى قام بها مختلف الرحالة قد ظهر بها ثغرات مختلفة. وسوف نضع تفسيرات لهذا الأمر لن تكون مطلقاً فى غير موضعها. إن كل النقوش عادة تكون منقوشة بخط خفيف للغاية، وهذا ما ينطبق على نقش قوص. فمنذ أن قام اليونانيون بوضعها على الآثار المصرية وحتى عهدنا هذا؛ تعرضت لكثير من أعمال التلف، ويحدث أن نراها بسهولة متفاوتة تبعاً لموقعها من ضوء الشمس. وعليه، فإنها لا تكون على الدرجة نفسها من الوضوح طول ساعات النهار، ففى بعض الساعات المعينة، تكون بعض أجزاء النقش أكثر وضوحاً مما هى عليه فى ساعات أخرى. وهذا ما يؤثر بالطبع على نقل الرحالة له. فوفقاً للظروف المواتية التى يكون فيها الرحالة، يستطيع أن ينقل بدقة حروفاً لم يستطع غيره أن ينقلها إلا بصورة غير مؤكدة.

ولا يحمل نقش قوص أية إشارة إلى بناء البوابة القائمة أو إلى ترميمها. إنه أثر يعبر عن ورع الملك بطليموس والملكة كليوباترا تجاه آلهة مصر. فهو أثر يقر فحسب بوجود هذين الملكين فى معابد أبولينوپليس بارفا القديمة. وقد يمثل الإهداء الذى يحمله هذا المعبد للشمس إشارة إلى أن المدينة المصرية التى كانت قابعة فى الماضى فوق موقع مدينة قوص كانت تقدس " أبولو " فى حين أننا لا نجد أية إشارة إلى عبادة هذا الإله فى التسمية التى نقلها إلينا اليونانيون.

وبتجولنا بين أنقاض مدينة قوص، وجدنا مقصورة توضع عادة فى قدس الأقداس بالمعابد والتى عادة ما تحتوى على الحيوان الذى يمثل - فى شكل رمزى - الإله المعبود. وهى منحوتة من جرانيت أسود جميل مماثل تماماً - فى خامته ونقشه - الآثار التى هى من هذا الطراز نفسه والتى تزين قدس أقداس المعبد الكبير فى فيلة. وهو مقلوبة على مقربة من صهريج ويبدو أنها استخدمت آنية لسقاية الحيوانات. أما النقوش التى تزينها، فقد تم تنفيذها بدقة متناهية وهى مماثلة فى إتقانها للنقوش الهيروغليفية الموجودة على المسلات وأبواب الجرانيت فى طيبة. والرسم التخطيطى لهذه المقصورة مربع تقريباً، وينتهى قسمه العلوى بهرم ناقص رباعى الشكل. وقد يكون هذا الأثر وحده كفيلاً بأن يقدم لنا الدليل على أن معابد أبولينوبوليس بارفا القديمة لم تكن تحوى آثاراً أقل إتقاناً من المبانى التى كانت تزين فى الماضى المدن المصرية الأخرى.

وبعد أن طفنا بأطلال مدينة قوص يميناً وشمالاً، غادرناها يوم ١١ يونيو لاستئناف طريقنا، وبلغنا فى الصباح موقع مدينة طيبة الأثرية.

ملحق رقم (١)

وصف المحاجر

التى استخدمت موادها لبناء الآثار القديمة

مع ملاحظات خاصة بطبيعة المواد واستخداماتها

بقلم السيد دو روزيير

كبير مهندسى المناجم

لقد حرصنا من وصفنا لآثار الصعيدعلى التعريف بالطراز المعمارى الذى تخيله المصريون وكذا تنظيم مبانيهم والنسب القائمة فيما بينها علاوة على الحليات الرمزية التى كانت تزينها ودرجة التقدم التى بلغتها فنونهم سواء تلك التى عنيت بالزخرفة أو البناء فى حد ذاته أو بقطع الأحجار. ونحن نريد من وصفنا للمحاجر المصرية القديمة أن نجذب انتباه القارئ نحو طبيعة المواد المستخدمة فى بناء هذه المبانى وأسلوب اختيارها واستخدامها وسوف نولى بالغ اهتمامنا أيضاً بالتعريف بطبيعة الأرض التى تحوى آثار هذه الأعمال المعمارية القديمة. والحق أن فحص هذه الأشياء المتنوعة - وإن كان أقل إثارة من فحص ما سبق - إلا أنه من شأنه أن يؤدى مثلها إلى وضع عدة اعتبارات جادة متعلقة بالمعمار المصرى وبالشعب نفسه الذى قام بإنجازه.

لقد أتيحت لنا الفرصة، فى سياق آخر، للتمييز بين مختلف نوعيات التربة الموجودة فى وادى مصر وهى التربة الجرانيتية، التى تمثل الجزء الجنوبى والتربة الحجرية الرملية التابعة لها وأخيراً التربة الكلسية التى تضم القسم السفلى من الوادى بأكمله. وسوف نلتزم بهذا الترتيب عند وصفنا للمناجم القديمة حيث نقسمها تبعاً لذلك لثلاثة أقسام:

القسم الأول
محاجر الجرانيت

المبحث الأول: فكرة عامة عن محاجر الجرانيت

عندما نذكر كلمة محاجر، نتصور عادة ممرات شاسعة تحت الأرض أو تجاويف مفتوحة تتفاوت فى مساحاتها وعمقها ومنحوتة فى قلب الجبال ولكن هذا التصور ـ باستثناء جنوبى أسوان ـ لا يصح بالنسبة لمناجم الجرانيت لدى المصريين. فلقد كانت المحاجر منتشرة فى كل مكان نجد فيه حجارة جرانيتية منعزلة وسهلة الرفع سواء حول أسوان أو فى إلفنتين أو صوب الجنادل أو جزيرة فيلة وفى الصحراء المجاورة وحتى فى مجرى النيل[1].

كان المصريون ـ بدافع من حرصهم على عدم زيادة المصاعب الناجمة عن إنجاز أعمال ضخمة بالفعل ـ يكتفون بالاختيار من بين الأحجار المحيطة بهم، والتى كانت أشكالها تتفق بشكل أفضل مع الأثر الذى يريدون تنفيذه ؛ وكان استغلال الحجارة يقتصر على مجرد فصلها عن قاعدتها ؛ وفى أحيان كثيرة كانوا يفصلون بعض الحجارة التى سبق فصلها قديماً عن الجبال، كما شاع رؤية ذلك فى الصحراوات المجاورة. ومما لا شك فيه أنهم قد قاموا برفع أعداد لا تحصى من هذه الكتل الضخمة التى لا يوجد أى التصاق فيما بينها والمتراكمة

(١) يمكن أن نذكر ـ من بين غيرها من الآثار التى تم استخراجها من النيل ـ مقصورة سايس الشهيرة، التى وصفها هيرودوت والتى يبدو أنها قد تم قطعها من الأحجار الجرانيتية الموجودة على ضفاف النهر على مقربة من إلفنتين وسوف نناقش هذا الافتراض فى مكان آخر، وقد أيده واحد من الرحالة الآخرين.

بعضها فوق البعض على شكل جبال غريبة الشكل، سبق وأن أشرنا إليها فى بقعة واقعة بين أسوان وفيلة[1]، وهذا ما يفسر عدم التناسب العددى بين أطلال المحاجر ـ رغم تعدادها الكبير بعض الشىء ـ وبين هذا العدد الهائل من الآثار الجرانيتية التى أقامها القدماء. لقد تم رفع الحجارة، وبذلك اختفت دون ترك أى أثر لوجود محجر. وفى بعض الأحيان، كان يتم تقسيم الكتلة إلى قسمين. وفى أحيان أخرى، كان يتم التخلى عن هذا العمل من قبل إنهائه.

وخير شاهد على ما نقول هو تلك الأعمال التى لم تنجز إلا نصفياً، التى نرى الكثير منها على الطريق الواصلة بين أسوان وفيلة. وهى أعمال ثمينة أيضاً حيث تمكننا من الحكم على أساليب الاستغلال المستخدمة من قبل المصريين.

وفى المكانين الواقعين جنوبى أسوان، اللذان يستحقان بحق أن يطلق عليهما أسم محاجر، نرى أرضاً متناثر عليها شظايا الجرانيت الوردى اللون ؛ وحداثة القطع وزهاء الألوان يجعلنا نعتقد أنها قد قطعت منذ زمن غير بعيد، ومن بين الآثار التى تم الشروع فيها وتركها، نجد مسلة والعديد من الأعمدة المنحوتة جزئياً، وتدعونا أسباب كثيرة إلى الاعتقاد بأن هذه الأعمال لا يرجع تاريخها إلى العصور القديمة الأولى، وأنها من أعمال اليونانيين والرومان وليس للمصريين. أول هذه الأسباب هو الحالة التى تركت عليها هذا العدد الكبير من الأشياء ؛ ثانياً سطوع وبهاء الأجزاء المحززة وكذا الشظايا المتراكمة فوق الأرض، حيث إن المساحات العارية لدى المصريين القدماء، وبخاصة النقوش الهيروغليفية المخطوطة على الحجارة لها دائماً مظهر أكثر جموداً.

أما السبب الثالث ـ وهو أكثر حسماً ـ فيكمن فى الطبيعة نفسها للآثار التى تم الشروع فيها. فقد ينظر فى الواقع إلى المسلة على أنها عمل مصرى، ولكن ليس من المستحيل تماماً أن يكون اليونانيون والرومان بصفة خاصة ـ وهم الذين تكبدوا مشقة كبيرة فى نقل المسلات إلى أوروبا ـ قد حاولوا نحت مسلات بأنفسهم. هذا مجرد احتمال، ولكن بالنسبة للأعمدة، فمنشؤها لا نشك فيه، لأن المصريين لم ينحتوا - إلا نادراً - جذوع عمدان جرانيتية من قطعة واحدة، ونحن

---

(١) وصف جزيرة فيلة.

لن نجد فى كل أطراف بلاد طيبة عموداً واحداً يمكن أن ننسبه إليهم[1]. وعلى النقيض من ذلك، فلقد نحت اليونانيون آلاف الأعمدة من هذا النوع والتى مازلنا نجدها حتى يومنا هذا ونتعرف عليها من طرازها ونسب مقاييسها.

ملاحظات حول مكونات جرانيت

أســوان

سوف نتحدث هنا عن أهم أنواع الحجارة، التى لقبناها باسم الجرانيت الشرقى أو أسوان الأحمر. ويرجح أن بهاء ألوانه وكبر حجم حبيباته وصلابته وصلادته التى لا تتغير قد جعلت منه أكثر الحجارة تميزاً من بين غيرها من النوع نفسه؛ إلا أن استخدامات المصريين لها وعلى غرارهم الرومان واليونانيين قد أعطوا له شهرة أبدية. لو كان هذا المؤلف يستهدف العلماء الطبيعيين فحسب، لكنت اكتفيت بملاحظة أو اثنين حول مكونات هذا الجرانيت حتى أستوفى حديثى بصفة رئيسية عن ظروف المناجم الخاصة به واستخداماته ولكن . وحديثى موجه إلى أشخاص غير معتادين على شكل الأحجار . يصبح من الضرورى أن نورد بعض التفاصيل اللازمة لفهم ما سنقوله لاحقاً، ولاسيما أن القارئ لن يجد عوضاً عنها فى مكان آخر؛ حيث إن الكتب تقدم لنا وصفاً للحجارة لا يخص إلا علماء المعادن.

إن اهتماماً بسيطاً، إما بأثر قديم أو بلوحات كتاب ممثل فيها مختلف أنواع هذه الحجر سوف يمكننا من إدراك أن هذا الحجر يتألف على الأقل من ثلاثة وأحياناً أربعة مواد مختلفة، محببة بصورة منفصلة، وإن كانت مترابطة بشدة فيما بينها وبدون أية مادة لزجة، وهى على درجة عالية من التماسك حتى أنها تتكسر ولا تتفتت.

---

(١) رأينا فى الإسكندرية جذعًا أو جذعين لأعمدة من الصوان منقوش عليها كتابات هيروغليفية، وهذا ما يدعم الاعتقاد بأن هذه الأعمدة من بناء المصريين. ولكن ينبغى ملاحظة أن نسب مقاييسها ليست نفسها فى جذوع الأعمدة اليونانية.

وأكثر هذه الحبيبات وفرة تأخذ شكلاً معيناً ويميل غالباً إلى الاستطالة وناقصة عند زواياها، ذات لون وردى جميل مضرج بعض الشئ فى بعض الأحيان وأحمر قرميدى فى أحيان أخرى. وتمثل الحبيبات من ثلثين وحتى خمسة أسداس من كتلته. وأكبر الحبيبات تصل أبعادها إلى أبعاد سلاميات الأصبع والأخرى أصغر كثيراً وهى مرتبة بين الحبيبات الكبيرة بشكل يسمح بملء الفراغات. وعادة يكون لونها وردياً باهتاً وأحياناً أخرى أبيض. وكل الحبيبات تأخذ شكلاً يشبه المعينات الصغيرة المرتبة بانتظام فى طبقات غالباً ما تكون مكسورة وفى شكل سلم. وتنقسم كل حبيبة طولياً إلى جزئين بفعل خط بالغ الدقة. وتجدر الإشارة إلى أن أحد النصفين يبدو دائمًا غير لامع وغير مصقول فى حين يبدو الجزء الثانى أملس ولامعاً بل صدفياً. وتحمل هذه المادة _ الصلبة بدرجة تسمح بخدش الزجاج وإثارة الشرارة من صدمتها بالصلب _ اسم فلدسبات.

أما المادة الثانية والتى تأخذ شكل حراشيف سوداء، وتكون أحيانًا ذهبية، وأحيانًا أخرى تميل إلى اللون الأخضر، فهى مادة الميكا وهى مورقة عند مقطعها العمودى. ولكن عند مسطح صفائحها، نجدها ملساء وذات بريق معدنى وأحياناً تأخذ شكل مسدسات منتظمة، ولكن غالباً ما يكون شكل حراشيفها غير محدد. وتبدو عادة متناثرة بشكل عشوائى لأنها تتبع خطوطاً متعرجة وغالباً متقطعة. وهى سهلة الخدش، مرنة، وأحياناً مطاطة.

وبين مادة الفلدسبات ومادة الميكا، نجد حبيبات كوارتز أو بلوراً صخرياً متناثرة هنا وهناك، هذه المادة الأخيرة معروفة بعض الشىء وهى صلبة وزجاجية حتى أن شفافيتها تجعلها تبدو رمادية. ورغم شكلها غير المنتظم قليلاً يستطيع الملاحظ المنتبه تبين مكان القطع أو الكسر _ المائل ميلاً بسيطًا _ فى هرم مزدوج سداسى الأسطح. وهذه المادة الثالثة هى أقلها توفراً فى الحجر. هذه هى المكونات الطبيعية لصخر أسوان الذى بنيت منه المسلات والتماثيل الضخمة وعدد كبير من المقاصر المصرية. ونرى أيضًا - فيما ندر - مادة سوداء صلبة على شكل صفائح هى مادة الهورنبلابد، وتأخذ الميكا أحياناً شكل هذه

المادة الأخرى حتى إنها خدعت - ولمرات عدة - أكثر علماء المعادن حنكة[1]. ولهذا الحجر أشكال وألوان لا تعد ولا تحصى؛ حيث إن لون الفلدسبات يتغير كثيرًا، فهو يأخذ درجة أكثر قتامة أو بهتانًا أو يأخذ درجات تتراوح ما بين الأصفر والبرتقالى وبخلاف شرائح الفلدسبات الأبيض المنشرة ما بين البلورات الوردية نرى أحيانًا ما يميل منها إلى الاخضرار أو إلى لون أصفر عسلى. ورغم هذه الاختلافات الطفيفة الا أن بمقدورنا القول : إن للجرانيت الشرقى خصيصة ثابتة تتمثل فى مظهره الثابت الذى لا يسمح بالخلط بينه جرانيت آخر من بلد مختلف. وسوف نشير لاحقاً إلى أهم أنواعه مع ذكر الآثار المشيدة منه.

تسميات قديمة

أعطى القدماء أحيانًا لهذا الحجر اسم " الحجر الصعيد "، إلا أن هذه التسمية - غير المحددة بعض الشىء - قد أطلقت على العديد من أنواع الأحجار الأخرى المستمدة أيضاً من الصعيد .

ويذكر بلينى أنها قد حملت اسماً أكثر دقة وهو البيروبوسيلون وهى حجارة نارية متنوعة ؛ ويرجع سبب هذة التسمية بلا شك إلى هذه البقع الوردية المتعددة المختلفة الدرجات بشكل يجعلها أشبه بألسنة اللهب. ويقيم بلينى نوعاً من التماثل بين البيروبوسيلون وحجر الصعيد.

وفى وقت كتابة بلين لهذا الاستنتاج، كان هذا الحجر معروفاً على الأخص تحت اسم الصوان. أو مارمورسياتين. ويقول الكاتب الرومانى إن الملوك كانوا يتنافسون على بناْء المسلات _ تلك الآثار الضخمة أحادية الحجر من هذه الحجارة إذن، فما من شك أن الجرانيت الشرقى هو نفسه البيروبوسيلون أو صوان القدماء . وقد أعاد إليه فاريز مؤخراً اسمه؛ ولكنه _ وقد خدعته بعض

---

(١) إلا أنه يسهل تمييزه بالاستعانة بمسمار من الصلب حيث سيؤدى ذلك إما لخدشه أو لتوريقه أو لاتخاذه شكل حراشيف رقيقة وبراقة ومرنة؛ وأخيرًا، نجد فيها أيضًا - ولكن نادرًا جدًا - بعضًا من حجر سيلان بنىّ اللون، بحجم حبوب البازلاء كاملة ومحددة الشكل لها هيئة المجسمات ذات الاثنى عشر وجهاو رسمًا تخطيطيًا بشكل المعين.

الأحــداث ـ يعطى وصفاً غير دقيق لها ويجمع بينها حجارة تختلف عنها تماماً إما من ناحية تلاحمها أو تكوينها أو مناجمها[١].

وهكذا، إذا ما عملنا بإشارة السيد فارنر وتركنا لحجر أسوان اسم سيانيت الذى استخدمه بلينى، يتعين علىَّ أن أحذر القارئ من الخلط بين هذه الحجارة وغيرها من أحجار الصوان التى يتحدث عنها علماء الطبيعة الألمان، لأنها تنتمى إلى نظام جبال مختلف كل الاختلاف.

المبحث الثانى: محاجر الصوان

عند صعودنا وادى مصر، بطول مجرى النيل، لا نبدأ فى رؤية هذه الحجارة إلا على بعد نصف فرسخ من شمال أسوان وهى تمتد كثيراً جنوبى الجندل وجزيرة فيلة وتشكل ـ فى الأرض الصلبة ـ شبة رصيف تحف به النتوءات التى ينحصر بينها النهر. ولا تحف القمم الجرانيتية بضفتى النهر فحسب، ولكنها تتناثر أيضاً بطول مجراه وترتفع هذه القمم ـ البالغة الحدة ـ إلى عشرين أو ثلاثين قدم فوق مستوى أدنى الجزر ـ وكثيراً ما تتجاوز هذا الارتفاع. وتقوم جزر إلفنتين وفيلة والعديد من الجزر الأخرى الواقعة فيما بينها على أحجار الصوان ؛ بل إن الجزيرة نفسها مؤلفة من مجموعات عديدة ومتقاربة للغاية من الحجارة نفسها، كتلها ضخمة وإرتفاعاتها شاهقة. هنا تقع عينا الناظر على سلسلة متتابعة من اللوحات المذهلة والرائعة التى لا يجدها فى أى مكان آخر وهى لتفردها تبعث بقوة الذكريات المرتبطة بهذا البلد دون سواه.

---

(١) إن سيانيت بلينى أو البيروبوسيلون هى - كما رأينا لتونا - حجارة جرانيتية حقيقة تتكون بصفة أساسية من الفلدسبات والكوارتز والميكا. أما الحائرات أو حجارة سيلان، فلا نجدها فيما ندر؛ وعليه ينبغى علينا القول بأن هذه الحجارة تعود إلى هذا التكوين الثانى للجرانيت والذى يقوم علماء المعادن بالفصل بينه والتكوين الأول وهو الأقدم والذى تقل منتجاته عن السابق من حيث الموقع حيث يظهر التبلور فيها بشكل أوضح ولا نجد فيها حجر سيلان أو حائرات. وهذه التفرقة اللغوية بين حقبتى تكوين مختلف أنواع الحجارة الجرانيتية لهو أمر بالغ الأهمية. وهذا يدفعنى إلى إطلاق اسم سيانيت على حجارة الحقبة الثانية. انظر الوصف المعدنى للصعيد والدراسة الخاصة بتمثيل المعادن عن طريق الصور.

ففى وسط النهر، ترتفع الحجارة القائمة هنا وهناك وعلى ضفافه، جبال جرانيتية أشد قتامة، أشكالها حادة ومتنوعة فى وسط أراضى متعددة التضاريس. وفى وسط كل ذلك بعض المساكن المتناثرة وبقاع الخضرة التى نلاقيها من بعيد تبعاً لتعرجات النهر. ولن يستوقفنى وصف المشاهد أكثر من ذلك، فقد قام به آخرون فى مواضع أخرى وعليه فسوف أقصر حديثى هنا عن التفاصيل الخاصة بالحجارة فقط.

ومن خلال كافة تضاريس الأرض التى تحدثنا عنها، أمكننا - التعرف بسهولة - أن الميل العام لرصيف الصوان من الشرق إلى الغرب بغض النظر عن الميل الذى يتبع مجرى النهر. (أنا لا أتحدث إلا عن مساحة الأرض وليس عن ميل طبقات الحجارة أو عن القاع الخاص بها، فهى ليست حساسة أو لا تظهر نوعاً من الانتظام) وعلى الرغم من هيمنة حجر الصوان على الضفة اليمنى من النيل بأكملها، إلا أنه لا يظهر فى إلفنتين من خلال بعض القمم، ثم لا يلبث أن يختفى بالكامل تحت الحجارة المحطمة فى سلسلة الجبال الليبية ؛ إلا أنه حال صعودنا أكثر صوب الجنوب، نحو الجندل وجزيرة فيلة وأبعد من ذلك نلحظ أن هذه الحجارة مرة أخرى على ضفتى النيل، بل إنه تمت ملاحظتها حتى أربعة فراسخ جهة الجنوب. ومن المرجح، أنه يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك، إلا أنه لا تتوافر لدينا المعطيات بشأن حده الجنوبى، حيث إنه ما من فرنسى واحد قد توغل _ أثناء الحملة _ إلى مسافة أبعد من ذلك.

و يبلغ أقصى عرض لرصيف الصوان فى جزئه الجنوبى فرسخاً واحداً على أكثر تقدير. أضف إلى ذلك أنه يتعين علينا الإشارة إلى أنه يفقد خواصه تدريجياً كلما توغل فى الصحراوات الموجودة شرق النيل ولا يصبح مطلقًا بالدرجة نفسها من الكمال التى كان عليها فى أسوان أو على مقربة من ضفاف النيل. إلا أنه يختلط فى هذه الأماكن ذاتها بجبال من نوعيات مختلفة والانتقال من نوعية إلى أخرى لا يتم تدريجياً ولكن غالباً بأسلوب مفاجئ ومتباين.

الأحجار المختلطة عرضاً بالصوان

استغل المصريون الحجارة المختلطة بالصوان الوردى واستخدموها فى آثارهم. وما زلنا نرى حتى يومنا هذا مجموعة من الآثار المشيدة بها إما فى مصر أو فى أوروبا، فى المتاحف أو فى متاجر العاديات. ولهذه الحجارة نفس مكونات الحجارة السابقة إلا إن حبيباتها أدق علاوة على أن لونها يتراوح ما بين الرمادى والأسود. بوسعنا تمييز أنواع عديدة منها إلا أننا _ لتجنب الخلط _ سوف نقصر حديثنا على الثلاثة أنواع الرئيسية منها.

وقد أطلق الإيطاليون على النوع الأول اسم Granito Bigio بسبب لونه الرمادى وكذا اسم Granitello بسبب صغر حجم بلوراته. وفى هذه التسميات، إشارة واضحة لمظهر هذه الحجارة. وبوسعنا ترجمة هذه التسميات إلى الصوان وإلى الصوان الرمادى[1]. وقد أطلق على النوعية الثانية اسم Granito nero أو Nero e bianco حيث إنها تتميز، بحق، ببقع الفلدسبات الكبيرة البيضاء التى تميل إلى الاستطالة من فوق خلفية سوداء محرشفة يهيمن عليها غالباً الميكا المختلط بقليل من الأمفيبول ونحن نطلق عليه اسم الصوان الأبيض والأسود.أما الصوان الأسود والذى يمثل النوع الثالث، فهو يختلف عن السابق باختفاء بقع الفلدسبات البيضاء الكبيرة. وهذه المادة ليست متجمعة فى بلورات كبيرة ولكنها منتشرة فى كل الكتلة فى رقائق صغيرة للغاية حتى لا تفسد بصورة ملحوظة لونها الأسود.

وأخيراً، هناك أيضاً حجارة سوداء تماماً، محرشفة مظهرها شبه متجانس وصلب للغاية وقد عرفها استرابون وبلينى وغيرهما من قدامى الكتاب تحت اسم البازلت المصرى، أو كما أطلق عليها بعض المحدثين اسم البازلت القديم. وهى متوافرة فى أماكن عديدة وبصفة خاصة فى ضواحى أسوان حتى الجنادل. وتضم سلسلة الجبال الشرقية، التى تحد الطريق الرابط بين أسوان وجزيرة فيلة، كتلاً ضخمة لهذه الحجارة نميزها بلونها الأسود الداكن عن مسافة كبيرة.

---

(١) قدمنا نماذج متعددة لهذه الأحجار فى اللوحات ١، ٢، ٣.

إلا أن العينات الحجرية التى جمعتها وأشرفت على نقشها قد تم رفعها من الحجارة التى تحد الضفة الغربية لجزيرة إلفنتين فى مواجهة سلسلة الجبال الليبية. وبالتأكيد أن هذه المادة ليست ذات طبيعة بركانية، فهى بالتأكيد حجارة أولية، كما نستخلص من علاقاتها المكانية مع أنواع الحجارة السابقة، فهى غالباً ما تشكل عقداً وكذا كتلاً بالغة الضخامة يحيط بها الصوان الوردى من كل مكان. وتقدم لنا التماثيل الضخمة والعمدان أمثلة لا تحصى عن هذه التجمعات الحجرية.

وإذا ما تفحصنا بازلت القدماء تحت عدسة قوية لرأينا أنه يتألف حتماً من مكونات الصوان الأسود ؛ ونلحظ أن فيه العديد من الحراشيف الصغيرة من الفلدسبات مع القليل من الكوارتز الغارق فى خلفية سوداء من الميكا والحائرات على شكل صفائح وإبر . وعليه، فقد أطلقنا على هذه الحجارة اسم الصوان البازلتى الشكل ؛ وهى تسمية طويلة بعض الشىء وإن كانت تعبر عن طبيعة هذه الحجارة، التى تمتاز _ بالإضافة إلى ذلك _ باحتفاظها بآثار الاسم الذى استخدمه القدماء. دونما الإبقاء على ازدواجية معناه أو غموضه. حيث ينبغى ملاحظة أن القدماء قد أطلقوا أيضاً اسم بازلت على الكثير من أنواع الحجارة الأخرى المستخدمة من جانب المصريين وهى حجارة سوداء وصلبة مثل تلك ؛ وإن كانت تبدو بركانية حقاً. ولما كانت غريبة عن ضواحى أسوان؛ فسوف نؤجل الحديث عنها ؛ ويكفى هنا التمييز الذى قمنا به.

وفى بعض الأحيان، يصبح الصوان مصمتاً، مع احتفاظه بلونه الأحمر، لأن الحائرات تكون آنذاك ناقصة حتماً، ويظهر الفلدسبات وحده فى شكل حراشيف صغيرة وردية اللون مبرقشة هنا وهناك بصفائح الميكا السوداء البراقة جداً. وسوف أطلق على هذه المادة اسم الفلدسبات المصمت لعدم وجود اسم آخر لها. وأحياناً تكون هذه المادة سوداء اللون ومرتبطة، دون انتقال، بالصوان ذى الحبيبات الضخمة، وأحياناً بالصوان البازلتى الشكل. ونحن نرى مثالاً على هذا التلاحم بين المواد المختلفة فى التمثالين الضخمين اللذين نجدهما فى طيبة ومن

خلف مسلات الأقصر. وتجدر الإشارة إلى أن هذا اللون الأسود مرجعه ـ فحسب ـ إلى وفرة عدد حراشيف الميكا الصغيرة.

ونحن نجد أشكالاً لكل هذه الأحجار التى أشرنا إلى أن القدماء قد استخدموها، والتى نجدها مختلطة بالصوان أو الصوان الوردى فى اللوحات الخاصة بعلم التعدين والتى تقدمها بمنتهى الدقة وفى مختلف أنواعها مع إبراز أشكال الانتقال من حجارة لأخرى وكذا مختلف التغيرات التى تطرأ عليها. وكل هذه المعلومات مصحوبة بإشارات توفر علينا مشقة الدخول هنا فى مزيد من التفاصيل، وهى كافية _ على ما أعتقد _ لإلقاء الضوء على هذه النقطة المهمة من علم الصخور لعلاقتها بالصناعة المصرية[1].

المبحث الثالث: أسلوب استخراج الأحجار

سبق أن ذكرنا أن عمليات الاستخراج المتعددة نجدها فى الكتل التى تم فصلها من الحجارة. وبتنفيذ هذه العملية، كان يتم شق خنادق صغيرة أو قنوات

---

(١) يتعين على إضافة بعض الملاحظات تجنبًا للبس. يطلق فى إيطاليا اسم «الجرانيت الأخضر» على أنواع من الأحجار تختلف عن الأحجار المصرية وإن كانت تقوم على أنها من هذا البلد. أحد أنواع هذه الحجارة أبيض اللون وغنى بالفلدسبات الأبيض ومصمت وعلى درجة عالية من الصلابة حتى أن فربر وغيره من علماء التعدين يعتبرون هذه المادة كوارتز.

ولا يختلف النوع الثانى عن النوع الأول إلا من ناحية أن الفلدسبات يميل إلى الاخضرار بعض الشىء. ويقول فربر إن هذا النوع تميزه بقع سوداء كبيرة وأحيانًا تكون خضراء قاتمة تميل إلى الاستطالة من نفس طبيعة الشورل. وتحل هذه البقع محل الميكا الموجود فى الجرانيت الرمادى والأحمر. وتكون أحيانًا بمثابة خلفية لهذا النوع من الحجارة. وهذا ما جعل العمال يطلقون عليها اسم Granito nere bianco a machie grande. وفى الواقع أن هذه المادة السوداء أو الخضراء تختلف تمامًا عن مادة حجارة الصوان الوردى والصوان الرمادى حيث لا يحتوى هذان النوعان من الحجارة إلا على الميكا، كما يلاحظ ذلك فربر، وهذا رغم استخدامها فى العديد من الآثار القديمة. وأستطيع أن أوكد أن هذه الحجارة لا علاقة لها بأسوان، وعلى الأرجح، بمصر. وخير برهان على ذلك هو أننا قد عثرنا على مناجم كثيرة قديمة استغلها الرومان فى جبل فالسبرج على مقربة من ماينس، وهذه هى تحديدًا الحجارة التى يصفها فربر فى هذا الصدد، ولا يمكن لنا أن نشك فى أنه ـ كآثار روما المعنية ـ قد تم رفع حجارتها من هذا المكان.

يتراوح عرضها ما بين بوصتين أو ثلاث ومثلها فى العمق وبداخلها - وعلى مسافات متفاوتة - تجويفات صغيرة لتكون بمثابة الزوايا.

وكانت وظيفة كل هذه الزوايا - الموضوعة على خط واحد - تتمثل فى فلق الحجارة بطول الحفر. أما القناة التى تحدثت عنها، فهى لتؤمن بشكل أكبر الكسر فى هذا الاتجاه ولتقليل المقاومة وتخفيضها على هذا الخط عن أى مكان آخر. وكثيراً ما لا تتواجد هذه القناة، وتكون أماكن الحفر الخاصة بالزوايا على سطح الحجارة نفسها، وذلك إما لأنه ليس من المهم بالدرجة نفسها أن تتبع الحجارة هذا الاتجاه، أو لوجود أربطة أو تعشيقات طبيعية تضمن كسرها فى هذا الاتجاه. وهذا ما نعتقد أننا ندركه - فى الواقع - فى كثير من الحالات. وأماكن الحفر الخاصة بالزوايا يبلغ طولها خمسة سنتيمترات (بوصتين) مع عمق مماثل وعرضها يقل عن نصف هذه السنتيمترات الخمسة[1].

ولقد أراد المصريون أحياناً – عند فصلهم لإحدى الكتل الحجرية – عن طريق هذه العملية الشكل النهائى الذى ستحتفظ به هذه الواجهة؛ وعليه قاموا بقطع الحجارة بما يشبه المنشار. وقد رأيت إشارات على قيامهم بتلك العملية فى الجنوب من أسوان. فهناك أخاديد متوازية فى الدقة تعزز الافتراض بأن الأداة المستخدمة نفسها كانت مقوسة الشكل. وكانت سواعد الرجال هى التى تقوم بإتمام هذا العمل، ولكن من الصعب تفسير كيفية إبقائهم فى فرجة المنشار على الرمال الخاصة بنحت الحجارة، حيث كان يستلزم تجديده باستمرار. كان هذا الأسلوب غير مريح إطلاقاً ولم ألحظ إلا نموذجاً وحيداً له. وقد أثار استغرابى أن الحجارة كانت تحمل فى موضع آخر آثاراً لأوكسيد النحاس ؛ وأنا لا أستنتج من ذلك أن الأداة المستخدمة كانت مصنوعة من النحاس، فهذا أمر مستبعد؛ ولكنى أورد هنا هذه الواقعة؛ لأنه قد أتيحت لى فرصة إقرار استخدام هذا المعدن فى العديد من الظروف الأخرى التى كان اللجوء إليه فيها يبدو أمراً غير طبيعى.

---

(١) لاحظت آثار الزوايا هذه فى عدد هائل من الأماكن. وهناك بعضها فى عينات الجرانيت التى جمعتها فى أسوان.

وهنا أسلوب آخر مختلف للغاية يختص به المصريون دون غيرهم. حيث قاموا بفصل كتلة من الأحجار بغية نحت تمثال ضخم، وقد حمل الجزء المتبقى من الحجارة آثاراً خفيفة مائلة ومتوازية فيما بينها فى شكل أشرطة أفقية طولية، تتلامس جانبياً وتتداخل أخاديدها بعضها فى البعض الآخر. ولمزيد من التفاصيل المثيرة حول هذا الأثر، أحيل القارئ إلى الوصف الخاص بأسوان فرسم هذه الحجارة - الذى تم القيام به بكثير من الدقة - سوف يعطى عن هذا العمل فكرة أدق من كل ما يمكننا إضافته فى هذا المجال (انظر لوحات أسوان، المجلد الأول، رقم٣٢) .

وهناك نوعان من التماثل الشديد بين هذا الأسلوب ونظيره الذى أشيع استخدامه فى محاجر الحجر الرملى والحجر الجيرى؛ وسوف نتحدث عن هذين النوعين من المحاجر بشكل يمكننا من شرح هذا الأسلوب[١].

المبحث الرابع: أدوات استخدمها القدماء

يعتقد أن المعول والإزميل والمطرقة كانت كافية لإجراء القنوات الصغيرة أو الأخاديد التى تحدثنا عنها سابقاً، وكذا الحفر الخاصة بوضع الزوايا. وفى عصرنا الحالى، يتم استخدام الزوايا بأسلوبين، إما زوايا حديدية يتم طرقها بضربات مضاعفة فى وقت واحد، وإما زوايا خشبية صلبة للغاية يتم غرسها بقوة فى داخل الحفر ثم إغراقها بالمياه حتى تتضخم. وهذا الأسلوب الأخير مريح للغاية وله تأثير أكبر. فالزوايا تمارس ضغطاً متجانساً ومتزامناً على جدران الحفر. وعليه، فإن الكتلة الحجرية تنفصل دائماً فى الاتجاه المرسوم. وهذا هو الأسلوب الذى يفضل اتباعه لفصل الكتل الضخمة، وبالأخص تلك التى ينبغى لها الاحتفاظ بشكل محدد. ومن المرجح، أن هذا هو الأسلوب الذى اتبعه المصريون؛ ونحن لا نتصور كيف يمكن لأسلوب آخر أن يكون كافياً لفصل أحجار جرانيت يبلغ طولها مائة قدم مثل تلك المستخدمة فى المسلات. ففى اعتقادنا أن

---

(١) وصف محاجر جبل السلسلة.

الصدمة لا يمكن أن تكون لحظية بطول الكتلة ؛ وعليه فهناك مخاطرة بكسر الكتلة إلى جزئين على الأقل وقت فصلها من الجبل.

وتبرهن الآثار المماثلة لآثار المنشار أن المصريين قد لجأوا إلى استخدام هذه الأداة ؛ ولكنها كانت غير سريعة، مما دفعهم إلى اللجوء إليها فى حالات نادرة ؛ فقط لتجنب بتر الكتلة الحجرية لو طبقوا أسلوباً آخر.

والحق إن الآثار التى تحملها الحجارة التى فصلنا عنها التمثال الضخم تشير إلى أسلوب أكثر قوة. وهى تثير العديد من الاحتمالات. ولكن نظراً لانتظامها وانتظام المادة، يبدو لى من المستحيل افتراض أنها قد تمت بفعل صدمات أحدثتها الأدوات التى تحركها سواعد الرجال. فلا يمكن لنا رفض الاعتقاد بأنهم قد لجأوا إلى استخدام ماكينات بالغة القوة، قادرة على توجيه صدمات عنيفة للغاية للأدوات. ويدفعنا التماثل القائم بين هذه الأخاديد الموجودة فى محاجر الحجر الرملى والحجر الجيرى إلى أن المصريين الذين بدأوا بقطع المواد اللدنة بواسطة الصدمة التى تحدثها أداة طويلة، اضطروا بعد ذلك إلى تطبيق هذا الأسلوب على الجرانيت، وعليه، فيرجح أنهم قاموا بإزالة سمك معين من الحجارة بين التمثال الضخم والحجارة لا يتعدى- فى الغالب _ بضعة بوصات ؛ حيث إنه لو كانت تجاوزت هذا السمك، لما كان ذلك يعنى تكبد المشقة بلا طائل، ولكان من الأيسر والأوقع القيام بحفر مستقيم من جانب الحجارة[1].

قطع الأعمدة

البساطة هى على الأقل أهم ما يميز أسلوب قطع الأعمدة الذى يعود ابتكاره إما إلى المصريين وإما _ وهذا الأكثر ترجيحاً _ إلى اليونانيين. ونحن نرى، فى المحاجر، أن كل جذوع الأعمدة تميل إلى الاستدارة فقط عند جزء من

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣٢، المجلد الأول ووصف هذا الأثر فى الفصل الثانى من وصف آثار العصور القديمة.

محيط دائرتها وبطول العمود بالكامل؛ وهذا بالطبع يمثل نتيجة بديهية للأسلوب المستخدم لفصلها من الجبل. وقد سعى بعض الرحالة - عند ملاحظتهم لهذا الانحناء - أن يجدوا تفسيراً له. ويقول بوكوك : " كنت أجد فى محاجر أسوان بضعة أعمدة تم البدء فى رفعها واثنين من جوانبها تم الانتهاء منها ". وهذا ما دعاه الافتراض أنهم كانوا يبدأون بتسوية الأعمدة من محيطها باستخدام أدوات دقيقة، ثم القيام بعد ذلك برفعها بالاستعانة بزوايا ضخمة. إلا أن هذا الرحالة الذى تتم ملاحظاته عن كثير من الدقة ليس موفقاً دائماً فى افتراضاته. فالأسلوب المستخدم من جانب المصريين كان أسرع من ذلك الكم الهائل من الأعمدة التى تم رفعها فى الماضى.

كان هذا الأسلوب يتمثل فى القيام أولاً بحفر عميقة عند طرفى طول العمود، ثم فى القسم الأعلى وبطول جذع العمود، يتم شق قناة ضيقة أى مجرد حفر لوضع الزوايا. وهذه هى عملية القطع بمعناها الصحيح. وعند انفصال الكتلة عن الجبل نتيجة لجهد الزوايا، كانت تأخذ من تلقاء نفسها شكلاً محدباً عن أسطحها الذى كان ملاصقاً للحجارة، فنحن ندرك تماماً استحالة امتداد القطع رأسياً : فلقد كان يميل إلى الاقتراب، بأسرع وقت ممكن، من الجدار السابق وهو الوحيد الذى كان حراً وذلك تبعاً لخط مقوس، يعطينا سطحاً مقعراً فى الجبل ومحدباً فى الكتلة الحجرية التى تم فصلها.

وهذا الأسلوب السريع إلى حد ما وغير المستخدم فى بلادنا قد يعيننا على تفسير الأسباب التى دعت اليونانيين والرومان إلى نحت مثل هذا العدد الهائل من الأعمدة دون أن تثنيهم صلابة المادة عن عزمهم. فالرومان، بعد أن اقتبسوا من المصريين أسلوب قطعهم للجرانيت استخدموه فى الجبال الأوربية حيث لم نزل نرى آثاراً لذلك. وقد قدم لنا فوجاس دو سان فان، وهو أحد علماء الطبيعة المميزين، ملاحظات خاصة بمنطقة الراين وهى مشابهة للتى قمت بتقديمها بشأن أسوان، فقد لاحظ اتباع الأسلوب نفسه فى فصل الأعمدة عن الحجارة فى المحاجر القديمة للرومان فى جبال فالسبارج على بعد عدة فراسخ من ماينس ؛ وليس هذا هو التماثل الوحيد بين هذه المحاجر ومحاجر المصريين.

فنحن نلاحظ أن الرومان قد سعوا - مثل المصريين فى أسوان - إلى تفضيل استخدام الكتل الضخمة المستقطعة من المحاجر، إما لسهولة قطعها وإما لأن هذه القطع قد تم اختبارها بعض الشئ وإنه من المستبعد إلى حد كبير احتواؤها على أربطة أو شقوق داخلية.

ونحن لا نشك فى أن عملية تشذيب الآثار أحادية الحجر الضخمة الحجم كانت تتم فى الموقع نفسه. ونحن نرى أمثلة على ذلك فى المحاجر ويتفق قدامى الكتاب على هذا الاستنتاج. فهذا المقصورة الشهيرة لقدس أقداس سايس، وهى من أضخم الأثقال التى قامت القوة البشرية بنقلها، لم يتم تحديد شكلها الخارجى فحسب؛ ولكن أيضاً حفرها من الداخل قبل فصلها عن الحجارة. والحق، إن هذه المحاذير كانت واجبة. فبالرغم من ذلك، استغرق نقلها عامين من إلفنتين وحتى الدلتا واشترك فى عملية النقل ألفا بحار.

وهناك مصاعب أخرى تمثلت فى المسلات التى تعذر رفعها من أحجار النيل، وهذا رغم أنها أخف وزنا من مقصورة سايس. فقد كانت هناك نقطة حرجة تكمن ليس فى فصلها فحسب؛ ولكن أيضاً فى نقلها ووضعها على قواعدها. ويقول بلينى، إن ما لا يقل عن ألفى رجل كانوا يشاركون فى نقل مسلة واحدة. وبداهة أن هذا القول ينطوى على كثير من المبالغة؛ حيث يصعب تصور تركيز مثل هذا العدد الهائل على أثر واحد. زد على ذلك أننى أعترف بأن قوة ألفى رجل مجتمعين تعتبر كافية بالكاد لو لم يتم اللجوء إلى استخدام أية آلة، وهذا، على الأرجح، الهدف من الحديث عن مثل هذا العدد الهائل من الرجال.

وفى الواقع أن مسلة يبلغ ارتفاعها ٩٢ قدماً وعرضها سبعة فى المتوسط - مثل مسلة الكرنك - تزن نحو مليون أوقية. وبالقسمة على عشرين ألف رجل، يكون نصيب الفرد حمل زهاء خمسين أوقية وهذا ما يتجاوز الجهد الذى يمكن لفرد الاستمرار فيه. وكم من المجهود يضيع هباءً عندما يكون الرفع مباشرا حيث يمكن تقليص عدد العمال كيفما شئنا. لو تم اللجوء إلى الآلات ولا يحدنا فى هذا الأمر إلا الزمن المراد استغراقه ؛ فحسبة بسيطة للغاية توضح لنا أن فى

حالة استخدام رجل واحد للآلات المناسبة - إذا لم يبدد قواه - يمكنه رفع مسلة كهذه لقرابة المتر الواحد (ثلاث أقدام) فوق سطح الأرض وعلى مدى يوم واحد.

و بين الاستخدام المباشر للقوة البشرية واستخدام الآلة، هناك عدد لا نهائى من الحلول الوسط التى تسمح بالجمع بين مختلف درجات اليسر والسرعة اللازمة لنقل المسلات. وتكمن الصعوبة الرئيسية، عند اللجوء لاستخدام الآلة، فى القيام - فى بعض الحالات - باتخاذ نقطة ارتكاز ثابتة إلى حد ما. أضف إلى ذلك أن هذه الأعمال تبدو لنا بهذه الأهمية لا لشىء إلا لأنها مختلفة فى بلادنا وهى - كما ذكرناه مرات عديدة - لا تفترض لذى المصريين دون غيرهم من الأمم درجة أعظم من الصناعة أو من المهارة الميكانيكية. فما من أمة على وجه الأرض إلا وابتكرت بسهولة الآلات اللازمة لإنجاز مثل هذه العملية. لقد قطع الرومان مسافة أكبر بنفس هذه المسلات وتغلبوا على مصاعب أكبر من التى تغلب عليها المصريون. وقد نقلت الشعوب الحديثة أحمالاً أثقل بكثير. فقاعدة تمثال بيير الكبير تزن ٢,٣٠٠,٠٠٠ رطلاً.

ونحن نشعر بأن تحمل وزن المسلة بالكامل لا يكون إلا فى لحظات قليلة ؛ عندما يتعلق الأمر برفعها إلى مستوى أعلى، أما فى حالة جرها على مسطح أفقى، فلا تظهر الحاجة إلا إلى مستوى أقل من القوة. إلا أنه ينبغى القول إنه يتم قطع غالبية المسافة على المياه. ويذكر بلينى أن المهندس المعمارى ساتوريس قد تخيل أنه قد تم شق قناة من النيل وحتى المحجر وأنه كان يتم قيادة سفينتين محملتين بالأحجار، ومربوطتين من جانبهما، حتى أسفل المسلة التى كان طرفاها يرتكزان على ضفتى القناة ؛ وهنا كان يتم إلقاء الثقل الذى كان وزنه يتجاوز بكثير وزن المسلة. وكانت السفن التى أنزلت حمولتها تقوم برفع الأثر ونقله إلى المكان المفترض أن يوضع فيه. وكان هناك طرف آخر للقناة يؤمن الاتصال ما بين النيل وهذا المكان الأخير. وقد استخدم بعد ذلك أسلوب مماثل لنقل المسلات إلى روما. وقد تولى أغسطس الإشراف على نقل المسلة الأولى. أما الثانية فكاليجولا. أما السفن التى استخدمت فى النقل، فقد تم بناؤها لهذا الغرض. وعلى حد اعتراف بلينى نفسه، كانت أكبر سفن يراها الرومان حتى ذلك الحين.

المبحث الخامس: إحصاء لأهم الآثار الصوانية أو الجرانيتية التى لا تزال قائمة حتى يومنا هذا فى مصر

أعتقد أن مثل هذا الإحصاء نافع لإعطائنا فكرة محددة عن أعمال القدماء فى هذا المجال وتقديم - إذا جاز القول - هذه النوعية من الآثار، التى قاومت الزمن حتى يومنا هذا، تحت منظور واحد، وبوسع هذا الإحصاء الإسهام فى تصحيح الأخطاء التى وقع فيها بعض الرحالة فى هذا الصدد.

الآثار المشيدة بالجرانيت الشرقى والتى لم نزل نراها فى مصر، تتألف من ثلاث مجموعات:

١- الآثار المعمارية.

٢- الآثار أحادية الحجر ذات الأبعاد الضخمة والتى تبدو - بسبب كتلتها - جزءًا لا يتجزأ من الأرض التى وضعت عليها مثل المسلات والتماثيل والأعمدة ضخمة الأبعاد وقدس الأقداس والتوابيت الحجرية.

٣- وأخيراً، الأعمال المختلفة المتواضعة الحجم والتى يسهل نقلها وعليه لا ينبغى الإشارة إليها إلا إجمالاً.

وجزيرة فيلة لا تضم أية أبنية من الصوان إلا أننا نرى بها العديد من الآثار أحادية الحجر التى تثير الكثير من الاهتمام:

١- هناك ثلاث قطع لقدس أقداس تأخذ أشكالاً شبيهة بالأقفاص وتبدو وكأنها قد خصصت لطائر الصقر المقدس وللحجارة لون وردى باهت وبلوراتها كبيرة الحجم للغاية وهى النوع الثانى الذى أشرنا إليه.

٢- أسدان فى الوضع الذى نجد عليه أبو الهول عادة وهما من الجرانيت الأحمر.

٣- وأمام البوابة التى تمثل مدخل المعبد الكبير، نجد مقصورة ضخمة من الصوان الوردى. مكعبة الشكل ومجوفة من الداخل.

٤- وأخيراً، نرى حطام بعض الآثار المتنوعة إلى حد ما نميز منها على سبيل المثال حطام مسلتين ؛ وهما تنتميان للتشكيلة الحمراء والسوداء ذات البلورات الكبيرة والتلاحم السماقى. وفى أسوان، لا نجد إلا الآثار المذكورة بالفعل فى رصف محاجرها علاوة على بعض الأعمدة المنقولة من أماكنها التى ليست، بداهة من آثار المصريين.

ونرى أيضاً بقايا توابيت قديمة محفورة من أحجار الصوان الأحمر والأسود ونجد فى إلفنتين باباً يبلغ ارتفاعه عشرين قدماً ويتألف من سبع كتل من الصوان الوردى ومن تمثال ضخم وحطام لتمثال آخر.

وفى كوم أمبو نجد باباً صغيراً من الصوان فى أحد أسوار الفناء.

أما إدفو وإسنا اللتان نلقاهما مع استمرارنا فى نزول مجرى النيل، فليس بهما أى أثر مهم من الجرانيت.

أما أرمنت، فهى تضم عدداً كبيراً من الأعمدة الجرانتية التى شيدها اليونانيون والرومان واستخدمها المسيحيون من بعدهم فى العصور الوسطى فى المبانى الخاصة بشعائرهم.

أما أطلال مدينة طيبة الشهيرة، التى نلقاها بعد ذلك، فهى لا تزال تضم بعد العديد من قرون الدمار والإتلاف عدداً هائلاً من الآثار المصرية الجرانيتية . أهمها مقصورة صغيرة واقعة على امتداد المبنى الكبير للكرنك ومشيدة بالكامل بالجرانيت الوردى القاتم. أما الكتل الخارجية التى تمثل السقف، فهى مشيدة بالنوعية نفسها من الحجارة علاوة على كتفى حائطين يتخذان موضعهما فى الأمام غربى المعبد. وإننى أكتفى هنا بمجرد إحصاء وأحيل القارئ - لمزيد من التفاصيل عن هذه الأشياء - إلى وصف مدينة طيبة.

أما المبنى الثانى فى الكرنك المشيد بحجر الجرانيت، فهو باب الفناء الواقع أمام طريق " أبو الهول " المؤدية إلى الأقصر.

ونرى مسلتين من الجرانيت أمام مبنى الكرنك الكبير وعند قاعدتهما حطام مسلتين أخريين تعرضتا للتحطيم[١]. وفى الماضى، كان هناك ممر طويل يتآلف من تماثيل ضخمة من نفس هذه المادة لا يزال ركامها على الأرض حتى يومنا هذا.

وهناك أيضاً فى الكرنك العديد من التماثيل الضخمة من الجرانيت . ونجد حطام أحدها على مقربة من الباب الذى أشرنا إليه. وهناك تمثال ضخم آخر فى الطرف المقابل ويشير بعض الرحالة إلى أنه من الجرانيت الأصفر إلا أنه من الصوان الرمادى.

ومن خلف بوابة متصدعة جزئياً، نجد حطام تمثال ضخم، من الصوان الأحمر. وهناك عدد كبير آخر من الآثار أحادية الحجر من الصوان الرمادى والأسود والأبيض.

أما مدينة الأقصر، القائمة محل مدينة طيبة فى جنوبى الكرنك، فليس فيها آثار مميزة من الجرانيت فيما عدا مسلتين وتمثالين كبيرين. وحجر المسلتين من النوع الوردى الجميل وبلوراته ضخمة. وأحد التمثالين ذو حمرة أكثر قتامة ومختلط بالميكا بدرجة أكبر. أما التمثال الآخر، فيحمل خاصية مميزة؛ حيث إن القسم العلوى منه منحوت فى عقدة حجارة ترابينية محببة من الميكا ذات لون داكن يتعارض لونها بشدة مع عرق من الفلدسبات النقى وشبه المصمت لونه أحمر وتنتهى به قمة هذا التمثال.

و على الضفة الغربية، تمكننا مبانى مدينة " هابو " من رؤية حطام بعض البنايات أو تكسيات الجدران من الجرانيت الرمادى. وقد لاحظت بعض منها وقد تفتت تماماً، بل يبدو أنه قد تعرض لحريق فى الماضى. وهناك كتل أخرى، فى الأفنية الداخلية، وبصفة خاصة عدد كبير من الأعمدة قد استخدمها المسيحيون فى أبنية دينية فى القرون الأولى. وهى ركام لآثار أقدام تم تشذيب

---

(١) تنتمى هذه الآثار أساسًا إلى المجموعة الحمراء والسوداء المائلة بعض الشىء إلى البنفسجى. وتظهر بلورات الفلدسبات الكبيرة على خلفية من البلورات الأصفر ومن كم هائل من الميكا وتقترب الحجارة فى تلاحمها من الرخام السماقى.

خاماتها إما على أيدى المصريين أو اليونانيين. وعلى الضفة نفسها، وعند قطع السهل الذى يربط بين مدينة هابو والميمنونيوم، نرى عدداً لا يستهان به من التماثيل الضخمة المقلوبة والمحطمة، غالبيتها من الجرانيت الوردى الباهت.

وموقع الميمونيوم نفسه، منثور فيه حطام بعض التماثيل الضخمة ويوسعى أن أذكر أيضاً، على سبيل المثال المميز لاستخدام الجرانيت، رأس لا تزال باقية بكل ما لها من تناسب رائع فى المقاييس. وعلى مقربة من الميمنونيوم ـ الذى نعتبره بمثابة قبر أوسيمانديا‌س، نجد أضخم التماثيل فى مصر.

كانت أبعاده تبلغ قرابة ٨٠ قدماً، وشكله مثل المقعد الذى يجلس عليه من كتلة واحدة من الجرانيت الوردى الذى يحمل بضع بقع سوداء من التراب المحبب المختلط بالميكا. وينبغى الإشارة إلى أن هذا التمثال الضخم الذى نطلق علية أحيانا اسم التمثال الضخم لمنون، ليس هو التمثال الذى كان يصدر أصوات فى العهود القديمة ؛ وهو ليس مصنوعاً من الجرانيت ولا حتى من البازلت ـ كما يؤكد ذلك بعض القدماء ولكنه من نوع من الصوان الرمادى الذى تتميز به مصر، والذى سنتحدث عنه لاحقًا. أما الحفر الواسعة والهائلة، التى كانت تحمل اسم مقابر الملوك والتى نراها فى واد صغير يقطع سلسلة الجبال الليبية ـ إلى الشمال بعض الشىء من ممنونيوم، فهى تضم فى غالبيتها تابوتاً يبلغ طوله زهاء عشرة أقدام ومن الجرانيت المختلف الأنواع. وهذه التوابيت من الحجارة الصلبة - والتى يندر وجودها الآن فى مصر - وجدت بأعداد هائلة فى الماضى. والدليل على ذلك، ما ذكره بلينى فى حديث عن الأحواض التى يستخدمها الرومان فى الاستحمام، حيث أشار إلى أن عدد الأحواض المبنية من الحجارة الصلبة والتى تم استخراجها قديماً من مصر قد وصل إلى أربعة الاف والتى يرجح أنها كانت توابيت قديمة(١).

(١) لا يوجد فى قوص - أبو لينوبوليس بارفا القديمة - ولا فى أطلال قفط أو دندرة أى أثر مميز جدير بأن فكرة فى إحصائنا. فقط لاحظنا فى واجهة المعبد الكبير لدندرة أن الحجرين اللذين يمشق فيهما مفاصل الباب، ليسا من الحجر الرملى المشيد به باقى الأثر ولكنهما من الجرانيت.

وبين أطلال مدينة كانوب على ضفة النيل نلاحظ مقصورة أو ما يشبه القفص المشابه بعض الشىء للاقفاص التى ذكرناها فى فيلة.

أما الشيخ عبادة ، فرغم أنها مشيدة ـ بشكل عام ـ بالحجر الجيرى، إلا أنها كانت مزينة بالعديد من الأعمدة الجرانيتية بعضها لايزال قائما على مقربة من قوس النصر، أما الأعمدة الأخرى، فمقلوبة.

أما منف القديمة، فقد كانت مزينة فى الماضى ـ أكثر من أى مدينة مصرية أخرى ـ بجرانيت أسوان. ولا يزال موقعها يمنح الرجال عدداً هائلاً من حطام التماثيل من بينها رسخ يزن العديد من الآلاف. أما باقى التمثال، فقد اختفى. من هنا، يمكن لنا أن نحكم على الكم الهائل من الآثار الذى أصابه الفناء. أما الحوض الكبير الواقع فى منف المواجه لأهرامات سقارة، التى كان يتوسطها معبد بتاح الشهير، فهو لايزال يضم إلى يومنا هذا العديد من كتل الجرانيت الضخمة التى تغطيها النقوش والعبارات الهيروغليفية.

وفى موقع أهرامات الجيزة، نرى عدداً لايستهان به من كتل الصوان المتناثرة. وكان الهرم الثالث المعروف تحت اسم مكسياً به منكاورع فى معظم اجزائه. وقد أطلق استرابون على هذه المادة اسم البازلت ؛ وهى تسمية خاطئة تندرج فى إطار الأخطاء العديدة التى ارتكبها هذا الرحالة، فهذه التكسية من نوعية الجرانيت الأحمر الذى يحمل عرقاً أسود.

وفى داخل الهرم الاكبر، المعروف باسم خوفو نجد حجرة الملك مكسوة بكتل جرانيتية ضخمة لونها وردى تشكل السقف والجدران، والأمر كذلك بالنسبة للبهو. وتجدر الإشارة إلى أن الممر المؤدى إلى داخل هذا الهرم قد بات اليوم مغلقاً بكتلة من هذه المادة تجعل الدخول عسيراً للغاية. أضف إلى ذلك أننا لم نرَ أى جزء من البناء من الصخر الصلب، ولكن ـ فى كل الأهرامات التى طفقت مفتوحة اليوم ـ نجد تابوتاً من الجرانيت.

لقد اكتفيت بالإشارة فحسب إلى الآثار الجرانيتية الموجودة فى أهم الأماكن بمصر حيث لم تزل هناك بعض المبانى المصرية التى يمكنها جذب اهتمام

الرحالة. إلا أن غالبية مدن الصعيد وعدد لانهائى من القرى يحتوى أيضًا على بعض منها.

وفى غالبية المساجد، نرى عدداً كبيراً من الأعمدة، وبعض المقابر وغيرها من الآثار الجرانيتية المستخدمة اليوم فى طقوس العبادة الإسلامية وفى طحن الحبوب والرحى التى يتم اللجوء إليها فى العديد من الحرف، هى جزوع لأعمدة أثرية. وتضم الوكالة أو مجال التجار العديد من الأعمدة الجرانيتية . كما أن أعتاب الأبواب من الجرانيت أيضًا. والتوابيت القديمة تستخدم كمسقى للحيوانات. وأخيرًا، هناك العديد من الآثار المحطمة وكتل الجرانيت المتناثرة فى كل الاماكن التى كانت مسكونة فى الماضى.

وفى مدينة القاهرة بصفة خاصة، تضم المبانى الدينية وغيرها من المبانى العامة والمصانع والمعامل ومنازل الخاصة عدداً هائلاً منها يصعب إحصاؤها. وسوف نكتفى فحسب بذكر الأثر الحديث المعروف باسم ديوان يوسف وهو يضم أجمل الأعمدة الجرانيتية التى رأيناها فى هذه المدينة علاوة على أطلال أثر واقع على مقربة من جسر المياه. إلا أننا سوف نستمر فى تعداد الآثار الموجودة حتى الآن فى أطلال المدن القديمة.

فعين شمس، القريبة من القاهرة، لم تحتفظ، من كل الآثار التى كانت تزينها فى الماضى، إلا بمسلة واحدة من الجرانيت. ونحن نعلم أن هناك ثلاث مسلات أخرى من المادة نفسها تمت سرقتها ونقلها فى الماضى إلى روما.

و عند نزولنا الفرع الشرقى من النيل بين العديد من المدن المصرية القديمة التى قد تكون موضوعاً لبعض الملاحظات. سوف أقتصر هنا على ذكر مدينة "صان" على مقربة من بحيرة المنزلة حيث نرى حطام سبع مسلات كان العديد منها من الجرانيت .

كما تم تزيين العديد من المدن على حدود برزخ السويس بالعديد من الآثار الجرانيتية، وقد بلغت هذه الزخرفة منتصف البرزخ حيث لازلنا نجد اليوم كتلاً كبيرة الحجم من أطلال المبانى القديمة. أما الأطلال المسماة بأبى خشيد فى

وادى السبع بيار والتى أرجح أنها أواريس[١] القديمة، فهى تحتوى على العديد من المبانى المزينة بنقوش مثيرة للاهتمام. ونحن نرى بعض منها بصفة خاصة فى المكان المسمى السيرابيوم على مقربة من الطرف الشمالى للبحيرات المرة ومن الطرف الجنوبى منها. وينبغى الاشارة أيضا إلى حطام أثر جزء منه جرانيتى ؛ وذلك لتميزها بآثار الحروف اللاتينية التى تكسوها ؛ وهذا هو الأثر الوحيد من تلك النوعية الذى وجدناه فى مصر.

أما دلتا النيل من الداخل، فرغم أن الرحالة لم يزوروها لها إلا جزئياً، إلا لهم تقدم لهتم عدداً من الأثار المرفوعة ـ مثل سابقتها ـ من محاجر أسوان. واضخم هذه المبانى، هو مبنى بهبيط المبنى بالكامل من الجرانيت والذى لا يقل أهمية، من ناحية المساحة، عن غالبية معابد الصعيد[٢].

أما المبانى القديمة الواقعة فى ضواحى الفرع الغربى للنيل، فهى لا تقدم لنا إلا القليل من الأثار بغير ذات أهمية كبرى مما يجعلنا لانذكرها فى هذا السياق ؛ ومن بين أثار مدينة رشيد، سوف نكتفى بذكر الحجر الذى يحتل النقوش الثلاثة وهو من اغرب الأثار المكتشفة فى مصر ؛ وهو من الجرانيت الأسود، الدقيق الحبيبات. وقد تم العثور على حجر مماثل فى القاهرة بالقلعة وهى من المادة نفسها وإن كانت حبيباتها أكبر حجماً. وللأسف، فإن حروفها قد طمست بعض الشىء حتى أن غالبيتها لا تقرأ تقريباً. وتتميز أطلال كانوب ببعض الأنقاض القديمة العديد منها من الجرانيت ؛ إلا أننا لانجد هذه المادة متراكمة بوفرة إلا فى مدينة الأسكندرية.

فعلى أرض هذه المدينة التى امتلكها البطالمة فى قديم الزمان، نجد أنقاضاً لأثار من الجرانيت. وتحتوى مدينة العرب على عدد هائل منها، بعضها متناثر على الأرض والبعض الأخر مدفون جزئياً فى تلال الركام التى تغطى الجزء الأكبر من أرضها. ويستخدم سكان المدينة الحديثة هذه الأثار فى الاف

(١) دراسة عن الجغرافيا المقارنة وحالة سواحل البحر الأحمر قديمًا. الجزء الأول.

(٢) كان هذا الأثر ـ مثل غيره من الآثار التى ذكرناها ـ مكسوًا بالكامل بالحروف الهيروغليفية والنقوش المنفذة بإتقان بارع.

الاستخدامات الممكنة ويرون مدينتهم بمثابة المحجر الذى يستعلونه منذ قرون ولم ينفذ بعد.

و ترتكز الصهاريج، التى تحفظ المياه التى تحملها قناة الأسكندرية فى كل عام على أعمدة من الجرانيت ـ وكان عدد هذه الصهاريج فى الماضى لايعد ولا يحصى. وقد بلغ عددها، قبل زمن قليل من الحملة، ثلاثمائة وستين صهريجا غالبيتها تتكون من عدة طوابق. وهذا وحده كفيل بإعطائنا فكرة عن العدد الهائل لهذه الأعمدة القديمة. ونحن نجد أيضًا كسر الجرانيت المشغول مستخدماً فى أسوار وأبراج مدينة العرب ؛ وجذوع الأعمدة ـ الموجهة وفقاً لسمك السور ـ تستخدم أحيانًا فى ربط مختلف المواد التى تتخذ قواعد الأعمدة فى وسطها شكلاً يقترب من الشكل الأسطوانات الموضوعة بانتظام.

والآثار الضخمة ـ الشاهدة على عظمة الإسكندرية القديمة - مثل عمود بومبى ومسلة كليوباترا قد تم رفعها أيضاً من هذه المحاجر. ويندهش الزائر للمدينة الحديثة من رؤية هذا العدد اللانهائى من الآثار الجرانيتية القديمة المستخدمة فى أبنيتها. فهو يجد بداحل المنازل وبصفة خاصة فى محال التجار أو ما يطلق عليه إسم (وكالة)، كماً هائلاً من الأعمدة الجرانيتية لا يقل عما - يجده فى قصر المنارة.

ويتألف مكسر أمواج الميناء القديم جزئياً من كتل حجرية من هذه المادة؛ أما فى الميناء الجديد، فهناك سد بالكامل يحد قاع الميناء ولا يتألف إلامن تل من الأعمدة القديمة المتراصة فوق بعضها البعض والمصنوعة فى غالبيهاً من الجرانيت.

وينبغى أن نضيف إلى هذا التعداد - الذى كان بوسعنا الإطالة فيه رغم أننا لم نرى كل الآثار التى ام تزل تحتضنها مصر حتى يومنا هذا - هذا العدد الهائل من الآثار التى سرقها اليونانيون والرومان والعرب منذ عشرين قرناً مضت وكذا التجار اللذين جاءوا إليها من كل بقاع الأرض ونزلوا فى موانيها وجعلوا من ركام آثار هذا البلد حمولة سفنهم. وفى الواقع أننا نعرف أن هناك كماً هائلاً من

الآثار الجرانيتية في سوريا وآسيا الصغرى والقسطنطينية واليونان وإيطاليا وفى كل متاحف الأمم الأوروبية.

بيد أن كل هذه الآثار- فى مجملها _ قد تكون أقل بكثير من تلك الآثار المدفونة أو المفقودة للأبد، إما فى تلال الأنقاض التى تغطى مواقع المدن القديمة، وإما فى رواسب الفيضانات السنوية التى رفعت مساحة مصر بمقدار طبقة سميكة امتدت من أسوان حتى ضفاف البحر المتوسط. ويقدر السيد دولوميو، فى مؤلفه الخاص حول ارتفاع الأرض فى هذا البلد، ارتفاع سمك هذه الرواسب بمقدار يتراوح ما بين ١٥ و١٦ قيراطًا فى كل قرن. وعليه، فمنذ أن قام الفرس بغزو مصر منذ ٢٥ قرناً وأطاحوا بغالبية آثارها وهدموها، يرجح أن يكون مستوى الارض قد ارتفع بما يزيد عن ثلاثين قدمًا. ونحن أبعد من أن نتبنى هذا الرأى[1]، وربما يكون من الأفضل تخفيض هذا الرقم إلى الربع. كم من الأشياء قد خفيت للأبد على البشرية بأسرها. وهذا يفسر جزئياً لماذا تتجاوز اليوم مدينة الإسكندرية وضواحيها غيرها من المدن المصرية القديمة من حيث أنقاض الآثار القديمة. هذا لأن أرضها غير معرضة لفيضان النهر ولم يشملها الارتفاع العام.

وبفضل هذه التفاصيل التى ذكرناها، أصبح بإمكاننا بلورة فكرة معينة عن ضخامة العمل الذى أنجزه القدماء فى الماضى من أجل استغلال جرانيت أسوان، وبخاصة إذا لاحظنا فى الوقت نفسه أنه لا يوجد أثرًا واحدًا من بين كل هذه الآثار إلا وتكلفت كل كتلة حجرية منه - رغم تقدمنا فى هذه الحرف وسرعة الأساليب المبتكرة - سنوات طويلة من العمل إما لرفعها من المحجر أو لتسطيحها أو لتشذيب مختلف أوجهها ؛ هذا غير مشقة كسوتها بالنقوش الدقيقة وصقلها بإتقان مثلما فعل المصريون. وهذه التفاصيل، أفضل من أى أسلوب آخر، فى تمكيننا من الحكم على عبقرية هذا الشعب القديم وصبره وصناعته ؛ وسوف نخلص إلى أن إنجاز هذا الكم الهائل من الأعمال المعمارية قد استلزم سنوات متصلة من العمل المضنى.

---

(١) سوف يتم مناقشة هذا الرأى فى الوصف العدّانى لمصر.

ومن هذا الإحصاء الذى انتهينا منه لتونا، بوسعنا ملاحظة أن الآثار الجرانيتية تزداد عدداً كلما هبطنا صوب الشمال أى كلما زاد ابتعادنا عن المحاجر المنزوع منها تلك الحجارة. وهذا أمر بالغ الغرابة. ونحن نعزيه بلا شك إلى أنه مع اقتراب مقر الحكومة المتزايد من البحر المتوسط، تمت إزالة مواد الآثار الأكثر قدماً لاستخدامها فى المبانى اللاحقة. وأنا لا أنكر أن هذا الأمر قد حدث كثيراً، على الأقل أثناء حكم اليونانيين والرومان، بيد أن هناك سبباً آخر. ففى أسوان وفيلة وجزيرة إلفنتين، فى وسط الجبال الجرانيتية، كانت الآثار المرفوعة منها لا تثير دهشة المشاهد بالقدر الذى تثيره عند هبوطنا داخل بلاد طيبة فى وسط الجبال ذات الطبيعة المختلفة ؛ وهنا يتم بشكل أفضل تقدير المصاعب التى تم التغلب عليها. أضف إلى ذلك أيضاً أن أراضى الدلتا فى مجملها أراض زراعية، ولا يمكن العثور على مواد صلبة إلا على مسافات بعيدة ؛ وكان من الطبيعى تعليق أهمية أكبر على اختيارها.

المبحث السادس: الإتلافات التى أصابت الجرانيت فى الآثار التى لا تزال قائمة فى مصر

إن الجرانيت الشرقى لا يتميز بحجم بلوراته وجماله وسطوع ألوانه فحسب، ولكن أيضاً بصعوبة تلفه. وفى الواقع، أن هناك بعض الآثار الجرانيتية التى لا تزال على حالتها الأولى رغم مر القرون بل لا زالت تحتفظ حتى يومنا هذا بلمعانها التام الذى أعطوه المصريون لها.

ففى كتل حجرية يبلغ طولها قرابة المائة قدم، مثل تلك المستخدمة فى إقامة المسلات، لم يظهر شق أو تصدع واحد يكون سبباً فى كسرها. فالمسلات المتهدمة أو المحطمة الموجودة على سبيل المثال فى طيبة أو فيلة أو صان قد تعرضت لذلك بفعل بعض الوسائل العنيفة.

كما أن صقل هذه الآثار صقلاً تاماً ومتقناً قد ساهم إلى حد كبير فى الحفاظ عليها حيث عزلها عن رطوبة الجو والتى تعد السبب الطبيعى لتلف

الحجارة. ولم يكتف المصريون فقط بهذا الأسلوب الوقائى بل كسوا أيضاً غالبية الآثار احادية الحجر بلون أحمر ولايزال عدد كبير منها يحمل آثار هذا الطلاء؛ وقد وجدتها فى حطام التمثال الماردى الشهير فى ميمنونيوم وهو أكبر تمثال جرانيتى قام المصريون بإقامته.

وحقيقة أن مناخ بلاد طيبة قد أسهم إلى حد كبير فى الحفاظ على هذه الآثار، وأحد هذه الأدلة الدامغة التى يمكن أن نسوقها فى هذا الشأن هو أن الآثار التى تم نقلها على ضفاف البحر، لم تنعم بما نعمت به الآثار الأخرى التى ظلت فى مأمن من التلف. وتقدم لنا مدينة الاسكندرية العديد من الأمثلة : لقد ملأ اليونانيون هذه المدينة بآثار من الجرانيت جاءوا بها من مدن منف وهليوبوليس وغيرها، ومن بين الآثار الباقية فيها، نجد العديد منها وقد تعرض لإتلافات ملحوظة[1].

وقد جاءت الإتلافات فى صور متعددة وفى ظل ظروف مختلفة ينبغى الإشارة إليها فى هذا الصدد :

١- أحياناً، يكون من شأن الكتل الحجرية التى تعرضت للتلف أن تنقسم إلى شظايا غير منتظمة فى حين تقوم حبيبات كل شظية بالحفاظ على نوع من الالتصاق القوى فيما بينها بحيث أن مجرد توجيه صدمة قوية بعض الشئ تكون كافية لإحالة كتلة هائلة إلى قطع صغيرة.

٢- ويشيع أيضاً تفتت عناصر الكتلة الحجرية حيث تضعف درجة التحامها حتى أن أدنى معدل من الجهد يكون كافياً لعزلها. وأحياناً ما يمتد نطاق هذا التلف بشكل متجانس ليشمل مساحة كبيرة وأحياناً أخرى يقتصر على مساحة ضيقة للغاية.

ونرى أحياناً بعض الآثار وقد تقشرت فى خطوط موازية لسطحها، حيث نرى الأجسام التى تميل إلى الاستدارة مثل الأعمدة تتفتت إلى طبقات متحدة

---

(١) من بين الأحجار التى ظلت على حالتها الأولى، ينبغى ذكر الجرانيت الرمادى وعلى الأخص الأسود والبازلتى الشكل وبصفة عامة، فإن الأحجار التى تتكون من بلورات دقيقة الحجم كانت أقل تعرضا للتلف من غيرها.

المركز. وقد لاحظت هذه الظاهرة على وجه الخصوص فى الإسكندرية وبخاصة فى المسجد القديم الذى يحمل اسم "الألف عمود" وهذا الأمر كاف للتفريق بين هذا النوع من التقشير وبين التفتيت الطبيعى لبعض أنواع الجرانيت وعليه يوضح لنا جيداً أن هذه الإتلافات مرجعها هنا إلى أسباب خارجة عن طبيعة هذه الحجارة.

أضف إلى ذلك أن الاتلاف لا يشمل كل أجزاء كتلة هائلة الحجم. فغالباً ما نلحظ أنه لا يشمل إلا جانباً واحداً منها فقط. وهذه الملاحظة دائمة إلى حد ما حتى أنه فى الآثار المعرضة من كافة جوانبها لتأثير الهواء، نجد أن الواجهة التى تعرضت لقدر أكبر من التلفيات هى أساساً المسلطة عليها أشعة الشمس المشرقة.

وهناك ملحوظة أخيرة غاية فى الأهمية وتؤكد ما سبق أن ذكرناه آنفاً وهى أن واجهات الكتلة نفسها التى لم يتم صقلها أو التى تعرضت لفقدان هذا الصقل لاحقاً، هى _ تحديداً _ التى يظهر فيها آثار الإتلاف. وهذا دليل آخر على أن طبيعة الكتلة الحجرية بريئة من مثل هذا التلف.

ودون الدخول فى المناقشات التى دارت بين العديد من علماء الفيزياء حول هذا النوع من التلف، سوف نكتفى هنا بالقول أننا نرى أن الرطوبة هى السبب الرئيسى، حيث تلتصق بسهولة أكبر بالأسطح غير المصقولة ثم تنفذ رويداً رويداً بين مختلف العناصر لينتهى بها الأمر إلى فصلها عند تبخرها.

وفى حالة احتواء الماء على ملح بحرى مذاب، يكون تأثيره أشد ضرراً وهذا ما استنتجناه من العديد من الملاحظات.

وقد تساءلنا أحياناً حول ما إذا كان التفاعل الكيميائى للملح لا يسهم هنا فى هذا الأثر، ولكننا لا نعتقد أن بلورات الفلدسبات والكوارتز والميكا يمكن أن يشمل تكوينها أى تلف بسببه.

إن من اعتقدوا أن تبلور الملح البحرى فى شقوق الجرانيت يؤدى مباشرة إلى هذا الأثر _ مثله مثل تشبع بعض الحجارة بالمياه وتفتيتها فى فصل الشتاء

بعد تجمدها فى مسامها - إنما هم - فى اعتقادى - لم يولوا أهتماماً لما يحدث فى الحالتين. ففى الحالة الأولى، يتجمد كل محتوى الفجوات دونما استبعاد لأى مادة، والمياه عندما تتجمد تحتفظ بنفس حجمها إن لم تكن بالأحرى تأخذ حجماً أكبر. ولكن فى الحالة المعنية هنا، لا يحدث التبلور إلا بقدر تبخر السائل. ومن البديهى أن الحيز الذى كان يحمل السائل قبل التبلور لا يمكن أن يمتلئ بالكامل من بعده.

وأعتقد - على النقيض من ذلك - أن أثر الملح البحرى هنا يقتصر على خاصية جذب الرطوبة الجوية. ويتمخض عن ذلك أن فى كل مرة يكون فيها الجو مجرد رطباً، تبتل من جديد كل أجزاء الجرانيت التى تخللها الملح وهكذا تتعرض لتأثير متبادل للرطوبة والجفاف يسرع بالقدر نفسه من إتلافها.

والرمال التى تحملها الرياح كثيراً فى مصر وبخاصة عند أطراف الصحراء، يمكن أن نوردها ضمن الأسباب المؤدية إلى إتلاف وتشويه الآثار الجرانيتية. وهى لا تؤدى - كما يعتقد البعض - إلى إحداث تلفيات مباشرة ولكن نتيجة حكها المباشر بالأسطح الجرانيتية يؤدى على المدى الطويل، إلى فقدانها للطبقة المصقولة مما يزيد من أثر المسببات الأخرى التى ذكرناها للتو.

ملحق رقم ٢
وصف الآثار الفلكية المكتشفة فى مصر
بقلم السيدين: جولوا وديفيلييه
مهندسى الطرق والكبارى[1]

(١) قام السيد جومار بكتابة وصف السقف الفلكى للمقبرة الأولى للملوك إستنادًا على الملاحظات التى قدمها السيد لوجنتى الذى قدم لنا هذا الرسم. انظر ما سبق.

ملاحظات أولية

عند وصولنا أسيوط في التاسع والعشرين من شهر مارس من عام ١٧٩٩، علمنا أن الجنرال ديزييه ـ عند زيارته لمعبد دندرة ـ قد اكتشف، من بين اللوحات الهيروغليفية التى تزينه، أبراجاً فلكية مشابهة بعض الشئ للأبراج التى قام اليونانيون بنقلها إلينا. كانت هذه الأبراج تحتل مكانة متميزة من بين عجائب صعيد مصر التى حدثونا عنها بلا توقف خلال فترة إقامتنا فى أسيوط والتى أثار مجرد رؤيتها حماساً ملتهباً بين صفوف الجيش.

أضف إلى ذلك، هذه الرغبة العارمة التى كانت تجتاحنا من أجل اختراق الصعيد ومعابد دندرة وإسنا ومعابد الكرنك والأقصر ؛ علاوة على أن العديد من الآثار الأخرى ـ التى كانت فكرتنا عنها لم تزل مشوشة ـ كانت تثير فينا انطباعات قوية وإعجاباً مستمراً. وقد توفر لنا الوقت لدراسة آثار إسنا حال انتظارنا فى أسيوط للفرصة المناسبة لاستكمال رحلتنا. وأخيرًا، غادرنا هذه المدينة يوم السابع عشر من أبريل ووصلنا فى الخامس والعشرين من الشهر نفسه إلى قنا، هذه المدينة الحديثة الواقعة فى مواجهة دندرة. وكان السيد دونون هناك آنذاك. وقد زاد من حدة فضولنا ما رأيناه فى حافظة أوراقه التى كانت

ثرية بما فيها. فلقد لاحظنا فى مجموعة رسماً للأبراج الفلكية الدائرية مماثل تماماً للرسم الذى نشره. ولم نلبث أن توجهنا إلى دندرة ورأينا الأبراج الفلكية على الطبيعة. وقد بدا لنا ذا أهمية كبرى حتى إننا قد اتخذنا قرارنا على الفور برسمه بمقياس رسم أكبر بكثير من المقياس الذى طبقه السيد دونون. فلقد شعرنا بضرورة توفير الدقة المتناهية لهذا العمل، فلقد كنا على قناعة تامة بأن مواقع الأبراج الفلكية والأشكال المصاحبة لها ليست محددة بشكل عشوائى فى النقوش التى تأخذ للوهلة الأولى مظهر الأفق السماوى.

وقد لاحظ زميلنا السيد دوبوى، خلال دراسته فى أحد الأيام للنقوش التى تزين معبد دندرة، بعض الاشكال المماثلة لأشكال الابراج الفلكية الدائرية وذلك عند طرف سقف الرواق فى الجهة الشمالية. ولم نلبث أن أدركنا أن هذه الأشكال مرتبة وفقاً لنظام ما، وقد تمكننا من أن نميز بوضوح ستة من هذه الأبراج الفلكية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأبراج وكل الأشكال المصاحبة لها موجهة نحو واجهة الرواق.

نظرنا هباء فى الأماكن المحيطة بحثاً عن الستة أبراج الأخرى عندما واتتنا فكرة البحث عنها فى الطرف المقابل للرواق. وشعرنا بالرضا عندما عثرنا عليها مصطفة فى ترتيب منتظم، وهى تشكل مع الأبراج الستة الأولى مسيرة تشترك فيها بعض الأشكال الرمزية وهى موجهة نحو خلفية المعبد.

وقد أثارت هذه الاكتشافات اهتمامنا بشكل غير مسبوق وعليه، ومنذ ذلك التاريخ، قمنا بزيارة كل الآثار المصرية ونحن نبحث بحثاً مضينا عن النقوش الفلكية، وبوسعنا أن نجزم فى هذا الصدد أن مامن لوحة واحدة تتناول هذا الموضوع إلا وتوقفنا عندها. وهكذا، تمكننا من اكتشاف لوحتى الأبراج الفلكية لإسنا(١) واللوحة الفلكية لأرمنت(٢).

---

(١) ظر اللوحتين رقم ٨٧، ٧٩، المجلد الأول واللوحتين b، a من مجموعة الآثار الفلكية.
(٢) انظر اللوحة رقم ٦٩، الشكل ٢، المجلد الثانى، واللوحة G من المجموعة نفسها.

والسقف الوحيد لإحدى قاعات واحدة من مقابر الملوك[1] والذى يتضمن أبراجاً فلكية[2]، لم يتم ملاحظة فى أول الأمر إلا عن طريق زميلنا السيد ريبو. وقد قام برسمها لسيد لوجنتى، أحد ضباط سلاح المهندسين.

وكنا نشعر بالرضا لتمكننا من جمع المادة اللازمة للقيام بعمل مثير للاهتمام، إلا أننا وقد حرمنا من وسائل الاستفادة منة، عكفنا بحماس بالغ على القيام بأمور أخرى وكانت تحركات الجيش وتعدد الأطلال لاتترك لنا فترة للراحة. كنا قد أمضينا ثمانية أشهر فى التجوال بين آثار صعيد مصر، عندما غادر السيد فورييه وبصحبته العديد من زملائنا القاهرة وصعدوا النيل حتى الجندل لدراسة الآثار القديمة التى تغطى ضفاف هذا النهر.

كان السيد فورييه على علم بوجود هذه الأبراج الفلكية فى دندرة عن طريق رسالة وجهها السيد ديسكوتيل إلى المعهد المصرى ؛ وعلية فقد كان يستشعر أهمية هذه اللوحات الفلكية. مسلحاً بالمعلومات التى تمكن من جمعها فى القاهرة، وصل فورييه إلى صعيد مصر وفى نيته دراسة هذه الآثار فى موقعها وقد مكنته رسومات السيد دونون من معرفتها. وعند مروره بإسنا، رأى فى المعبد القديم الموجود بهذه المدينة، أبراجاً فلكية كان لم يزل يجهل وجودها ؛ ورأى أخيراً فى إدفو - حيث التقينا به - الرسومات التى قمنا بجمعها ليست الخاصة بالأبراج الفلكية لمعبد إسنا فحسب ولكن أيضًا المتعلقة بمختلف الآثار الفلكية التى قمنا باكتشافها. وجاءت المقارنة التى كان على وشك القيام بها على الفور لتحدد وجهة نظره حول طبيعة هذه النقوش ؛ وقد أسر بها لنا، ولم نلبث أن تخلينا عن التعامل مع مادة مميزة بالنسبة إليه. وسعدنا بإمكانية مساعدته فى عمله العام عن طريق تقديم _ وبلا تحفظ _ كل الرسومات التى جمعناها. وسوف نكتفى بإعطاء وصف مقتضب للوحات الفلكية التى قمنا برسمها مع الاكتفاء بإضافة بعض الملاحظات العامة حول الأسلوب الذى نفذت به وحول

---

(١) هذه هى أول مقبرة غربية للملوك، المسقط الأفقى والمقطع، لوحة رقم ٧٩، الشكلين ١٣ و١٤، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨٢، المجلد الثانى، واللوحة D من مجموعة الآثار الفلكية.

موقعها فى المبنى ؛وسوف نفيض فى عرضنا للوسائل التى استخدمناها حتى يتوفر لعملنا درجة متناهية من الدقة لايمكن تجاوزها، حيث من الضرورى فى هذا الشأن عدم ترك أى مجال للشك بخصوص صحه رسوماتنا. وفيما يختص بالنتائج التى يمكن استخدامها من دراسة هذه الآثار ومقارنتها، سوف نكتفى فحسب بالإشارة إلى أن كل مناقشة جزئية أو مبدئية عن مسألة من هذه الشاكلة، لا يمكن أن تؤدى إلا إلى نتائج مبهمة وغير مؤكدة. فنحن نعرض أنفسنا لارتكاب أخطاء جسيمه ولا يمكن تجنبها عندما ندلى برأينا فى هذا الموضوع من غير أن نكون قد رأينا النقوش الأصلية أو على الأقل الرسومات التى تصورها بأمانة. ونحن نأسف لتأخر نشر مذكرات السيد فورييه بسبب تداخل عدد من العوامل مجتمعة ؛ فلقد كان من شأن هذا المؤلف تحديد أفكار القارى لارتكازه على الملاحظة المتأنية للأماكن وعلى المعرفة الدقيقة لكل الآثار.

المبحث الأول: الأبراج الفلكية لرواق إسنا

يتضمن رواق إسنا أربعة وعشرين عموداً مرتبة فى ستة صفوف متوازية مع محور المعبد، ويعلو كل صف من الأعمدة أعتاب بطول عمق الرواق تحمل حجارة السقف المزين، وعلى يسار الداخل إلى المعبد، هناك رسم للأبراج الفلكية. ونحن نرى هذه اللوحة الفلكية فى الرسم الأول للمنظور الممثل فى اللوحة ٨٥، المجلد الأول. ويحتوى هذا الرسم على الاثنى عشر برجاً فلكياً ؛ وينتهى عند كل طرف، أو بالأحرى يحيط به على هيئة إطار، شكل ممتد يحتل عرض السقف المزين بالكامل ؛ فى حين أننا نجد على أحد الجوانب الأذرع والرأس وعلى الجانب الآخر السيقان الممتدة بطول النقش .

وهذه اللوحة ممثلة بمقياس رسم ١/٢٠ فى اللوحة ٧٩، المجلد الأول واللوحة a من مجموعة الآثار الفلكية؛ ويقسمها طولياً شريط من النقوش الهيروغليفية إلى قسمين متساويين. وإتجاه أشكال القسم العلوى من اليسار إلى اليمين عادة، وفى القسم السفلى، تتجه ـ على العكس ـ من اليمين إلى اليسار. ولتكوين فكرة دقيقة وإجمالية عن الرسم، ينبغى الافتراض أننا متواجدين أسفل

السقف المزين الذى عيَّناه سابقاً، فى مواجهة الحائط الجانبى الأكثر قرباً لنا والواقع إلى الجنوب بحيث ندير ظهورنا إلى أكبر قسم من الرواق. عندئذ، إذا ما وضعناً النقش أمامنا وأمسكنا به من طرفه ورفعناه هكذا من فوق رؤوسنا، دون التوقف عن النظر إليه، سوف نرى كل الأشكال فى وضع مماثل تماماً للوضع الذى تشغله. ويساعدنا رسم المنظور الممثل فى اللوحة ٨٣ على تكوين فكرة دقيقة عن موقع الأبراج الفلكية. وسوف نلحظ فحسب أن هذا الرسم قائم على الافتراض بأن المشاهد يرى من أمامه الجزء الاكبر من الرواق، وهذا الافتراض يتنافى مع هذا الافتراض الآخر الذى انتهينا منه الأن.

ففى رسم الأبراج الفلكية هذا، حيث يتم الالتزام بشدة بترتيب الأبراج، نرى أن أقدام جميع الأشكال مستديرة نحو أقرب الحوائط الجانبية إلى الجنوب.

ونحن نرى فى الشريط الأسفل على مقربة من واجهة المعبد أبراج العذراء والميزان والعقرب والقوس والجدى والدلو ونرى القوس مقلوباً بالنسبة للأشكال الأخرى. وتسير كل الأبراج من اليمين إلى اليسار، ويتبعها عدد كبير من الأشكال الأخرى التى تمثل جزءاً من اللوحة نفسها والممتدة حتى قاع الرواق. وتحتل الأبراج الستة التى ذكرناها نحو ثلثى طول اللوحة فى شريطها السفلى، أما الأبراج الستة الأخرى، فتتخذ مواقعها فوق الأبراج الستة الأولى وتسير فى الاتجاه المعاكس. ويسبقها أشكال أخرى تتفق مع الأشكال الأخرى من نفس ذات الطبيعة التى أشرنا إليها. وهى تتبعها بالترتيب المعروف بدءاً من برج الحوت وانتهاءً بالأسد. وتختلط هذه الأبراج بأشكال أخرى، إلا أنه يسهل تمييزها، فهى الوحيدة التى يصاحبها نحت لنجوم بارزة. لقد كانت هناك مشقة كبيرة فى رسم هذه اللوحة بموقعها هذا. ومع إدركنا للمصاعب التى نواجهها، وتحسباً لارتكاب أخطاء جسيمة، ضاعفنا من أهتمامنا وعنايتنا. وكما كان الرواق مردوما بدرجة كبيرة، فقد كنا على بعد ثمانية أو تسعة أمتار من اللوحة التى كان يستلزم علينا رسمها. وعليه، كان من العسير علينا رفع المقاسات مباشرة. إلا أن عمق الرواق مكننا من معرفة الطول الإجمالى للسقف المزين. أما عرضه، فقد استنتجناه من

عرض الشعب. وقمنا بعد ذلك بتقسيم رسمنا إلى جزئين متساوين طولياً استرشاداً بخط النقوش الهروغليفية الذى ظهر لنا مقسماً للرسم بدقة. وأخيرًا، وفى اتجاه العرض، اتخذنا من المسافات التى تفصل بين الأعمدة وأبعاد وتيجان الأعمدة والوصلات أوجهاً للمقارنة. وهكذا تمكننا من تقسيم اللوحة إلى مربعات بلغت أبعادها ثلاثة أمتار على متر ونصف تقريبًا، وفيها أصبح من السهل علينا وضع جميع أشكال النقوش كل فى مكانه.

بيد أن كل ساعات النهار لم تكن مواتية لنا للرسم بالقدر نفسه؛ فقط كنا نتابع عملنا فى الصباح عندما تتسلل أشعة الشمس إلى داخل الرواق وتنعكس على أرضيته. وأحيانًا ما كنا نجد صعوبة فى تمييز الأشياء بسبب ارتفاع السقف ولونه المتكدر. وهذه العيوب تقف وراء بعض الثغرات الموجودة فى رسمى، حيث لا نجد فيه النقوش الهيروغليفية لخط الوسط. فحروفها بالغة الدقة وقد أصابها التشويه، بفعل قشرة مالحة تغطيها، مما يتعذر معه تمثيلها بصورة مرضية. وقد قمنا بالتحقق من الرسم - مراراً وتكراراً - فى الموقع، وطوال مدة إقامتنا فى إسنا، لم نهمل تفصيلاً واحداً من شأنه أن يضفى عليه آخر درجات الدقة.

المبحث الثانى: الأبراج الفلكية لمعبد شمال إسنا

يتضمن رواق المعبد الصغير بشمال إسنا ثمانية أعمدة مرتبة فى أربعة صفوف موازية لمحور المعبد، وتجمعها أعتاب تبدا من الواجهة، وتمتد حتى عمق الرواق. وتدعم الاعتاب هذه الجدران الجانبية وأحجار السقف وعدد أجزاء زخارفها خمسة وطولها مساو لعمق الرواق ولها عرض الجدار الخارجى نفسه.

وتغطى النقوش هذا السقف. أما الطرفان الموجودان عند طرفى الرواق، فعليهما حلية ممثلة فى بعض النقوش للأبراج الفلكية.

ونجد نصف الأبراج يسار المدخل وهى بالترتيب الآتى ؛ الحوت والحمل

والثور والجوزاء والسرطان والأسد. أما باقى الأبراج، فهى على اليمين وإن كنا لا نرى إلا جزءاً منها فقط؛ حيث أدى هبوط أحد أعمدة الواجهة إلى سقوط نصف السقف، ولم يزل هناك جزء من أبراج القوس والجدى والدلو.

وفى الجزء الموجود على يمين المدخل، تسير غالبية الأشكال من اليسار إلى اليمين، وجهها موجه نحو واجهة الرواق وأقدامها جهة الحائط الجانبى. وفى الجزء الذى يحتل يسار المدخل، تسير الأشكال أيضًا من اليسار إلى اليمين حيث إن أقدامها تتجه فى الوقت نفسه صوب الحائط الجانبى، فقد ترتب على ذلك أنها تسير حقيقة فى اتجاه مغاير للاتجاه الذى تسير فيها أشكال الجزء الأيمن؛ أى إنها تبدو كأنها تدخل فى المعبد ؛ بحيث إن أشكال اللوحتين تتقابل وجهًا لوجه.

وتنقسم هذه اللوحات، مثل لوحة رواق إسنا إلى قسمين طوليين عن طريق خط من النقوش الهيروغليفية ؛ إلا أن القسمين هنا ليسا متساويين، فالشريط العلوى أضيق من السفلى ولا يضم أية أبراج فلكيه فى حين أن الشريط السفلى وهو الأعرض فهو يضم _ علاوة على ذلك _ أشكالاً أخرى تبدو موضوعة بلا أى ترتيب. والكثير منها مشابه لأشكال الأثر الفلكى فى المعبد الكبير بإسنا.

وتقدم لنا اللوحة ٨٧، المجلد الأول واللوحة " a " من المجموعة الخاصة بالآثار الفلكية الجزئين اللذين فى طرفى الرواق متقاربين من بعضهما. وحتى نتصور بالضبط الموقع المحدد لكل منهما، ينبغى الافتراض بأننا نتخذ موقعنا تحت السقف الموجود على يسار المدخل وظهرنا مستدير نحو الحائط الجانبى للمعبد من الاتجاه نفسها. وعندئذ، إذا ما أمسكنا الرسم من طرفيه بعد وضعه رأسياً أمامنا ورفعناه بعد ذلك من فوق رؤوسنا مع الاستمرار فى النظر للأشكال، فسوف نتمكن من وضع اللوحتين كلا منها فى مكانها. ولن يفصل بينهما إلا المسافة التى يشغلها على الرسم الأجزاء الثلاثة الأخرى فى الرواق.

ومن السهل الاعتقاد أننا قد راعينا فى رسم هذه اللوحة الفلكية الدقة

والعناية نفسيهما اللذين التزمنا بهما عند نقل لوحة المعبد الكبير فى إسنا، مادام كان الاهتمام واحداً.

وتضم هذه الأبراج الفلكية عدداً أكبر من الأشكال. ولما كان هذا الرسم يحظى بإضاءة أفضل ولمدة أطول من مثيله فى معبد إسنا _ وهذا بسبب بعض الإتلافات التى أصابت السقف وجعلت أشعة الشمس تخترق الرواق طوال ساعات النهار _ فقد تمكننا من رسمه بسهولة أكبر. بيد أنه قد استحال علينا نقل الخط الهيروغليفى الذى يقسمه إلى جزئين. كما ينقص أيضًا نصف الجزء الأيمن تقريبًا، وهذا مرجعه _ كما ذكرنا آنفًا _ سقوط أحد أعمدة الواجهة. وقد أضفنا إلى رسمنا بعض الأشكال على تلك الباقية حتى الآن فى مكانها وذلك بعد وضعنا جنبا إلى جنب كسرين لأحد حجارة السقف واللذين عثرنا عليهما على الأرض.

ومما لاشك فيه أن بوسعنا اتباع الأسلوب نفسه فى تجميع كل أجزاء هذه اللوحة المهمة ولكن يلزمنا الكثير من الوقت والعديد من الإمكانيات التى تتوافر لنا فى إسنا. وهناك أمر مهم ينبغى تسجيله هنا، وهو أننا قد عرفنا، على مر الأيام، أن القدر قد ترك من بين الحجارة المتراكمة أمام أرضية المبنى، إشارات مؤكدة عن كل الأبراج الفلكية التى لم نعد نراها فى الصقف. فقد رأينا وجه الخصوص سنبلة القمح الخاصة بالعذراء وإحدى كفتى الميزان وذيل العقرب.

المبحث الثالث: سقف إحدى قاعات معبد أرمنت

ينقسم معبد أرمنت إلى قاعتين متساويتين فى العرض وإن كانتا مختلفتين فى الطول[1]. وهما متصلتان عبر باب صغير يقع إلى اليمين فى نهاية القاعة الأولى. وفى سقف القاعة الثانية، يوجد نقش نراه فى اللوحة ٩٦ _ الشكل ٢، المجلد الأول وفى اللوحة ٢ من مجموعة الآثار الفلكية. ويحتل هذا النقش كل

(١) انظر اللوحة رقم ٩٤، الشكل ١، المجلد الأول.

مساحة السقف. وهو منقول بمقياس رسم ٨ سنتيمترات عن كل متر. وحتى يتسنى لنا أن نحدد بدقة موقع هذه الأشكال، ينبغى إفتراض أننا أسفل هذه اللوحة وقد أدرنا ظهرنا إلى مؤخرة المعبد ؛ إذن ؛ إذا ما أمسكنا الرسم من طرفيه ورفعناه من فوق رؤوسنا فسوف نضع الأشكال كافة فى الوضع المناسب لها. أما هذا الشكل الكبير للمرأة التى تطوق اللوحة بأكملها، فهى تدير ظهرها لمؤخرة المعبد وذراعاها وسقاها ممدودتان على جانبى السقف. وعلى جسدها، ذى المقاييس غير المتناسقة، نرى أقراصاً أمامها أشكال فى وضع القرفصاء. وأحد هذه الأقراص، القريب من الثدى يضم شكلاً لشخص واقف ممسكًا بصولجان الواس وفوق رأسه قرنا كبش. وفى منتصف الطول، قرب الطرف، نجد ثلاثة أقراص متساوية ؛ علاوة على اثنين، أحدهما فى الزاوية التى يؤلف ضلعيها ساقا الشكل وجسده. أما الآخر، فيتخذ مكانه فى الزاوية المقابلة بين الوجه والذراعين. أضف إلى ذلك جناحاً ممتداً بطول الشكل. و هناك ثلاثة خطوط هيروغليفية _ لم نتمكن من رسمها _ تتخذ أماكنها على الجانبين بالتوازى مع الذراعين والساقين. ومن فوق خطوط اليسار، نجد شكل ثور. ومن فوق خطوط الجانب الأيمن تقريباً، نرى شكل عقرب.

ونحن نرى، فى وسط اللوحة، شكلاً كبيراً ممثلاً فى قارب ويبدو أنه يسير بسرعة. إحدى ذراعيه ممدودة إلى أعلى وإلى الخلف أما الذراع الأخرى فإلى الأمام وإلى أسفل. وهو ينظر إلى الثور من خلفه كمن يحاول الفرار منه. وبين هذا الشكل والثور، نجد فى الأعلى كبشاً بعرض السقف ورأسه متجهة نحو أسفل الرسم ؛ وفى الوسط جعراناً مزدوج الجناحين وهو ممتدا أفقيا وفى الأسفل، قارباً صغيراً به شكل فى وضع القرفصاء. وأمام الشكل الكبير ومن أسفل العقرب تقريباً الذى يتخذ وضع نحو اليمين بعض الشئ. نرى فى القسم الأعلى صقراً برأس كبش وفى الأسفل كبشاً مجنحاً بعرض السقف، رأسه متجه نحو أعلى الرسم.

ونحن نجد نوعاً من التماثل الشديد بين شكلى الثور والعقرب

الموجودين فى هذا الرسم وبين تصويرهما فى رسومات الأبراج الفلكية. ومن فوق رأس الكبشين والجعران والصقر الذى يحمل رأس كبش، نرى ريشة فى وضع رأسى.

المبحث الرابع: لوحة الأبراج الفلكية المرسومة فى سقف أول مقبرة للملوك فى الغرب

رسم السيد لوجنتى هذه اللوحة بدقة واهتمام بالغين[1]. ونحن نورد فيما يلى الشرح الذى ذكره فى ملاحظاته، ويمثل القسم الأسفل من المنقوشة جزء السقف الموجود على يسار المدخل. أما القسم الأسفل، فهو تمثيل للجزء الأيمن. واللوحة مرسومة على خلفية مقبية ، مقوسة بعض الشئ ويبلغ طول شريطها البارز ٣,٩ أمتار، علاوة على شريط زخرفى أفقى يبلغ عرضه تسعة ديسمترات وارتفاعه نحو خمسة ديسيمترات. يأخذ شكل العارضة ويحيط باللوحة طولياً من كل جانب لمسافة ٨,٤٠ أمتار.

"ينقسم السقف إلى قسمين بواسطة شكلين لامرأتين عاريتين، جسداهما ممدودان فى شكل مسطرة ويشغلان القسم الأعظم من الحجرة. أما ذراعاهما وساقاهما، فهى منحنية فى زاوية قائمة فى الاتجاه المعاكس لتحيط باللوحات وتكون بمثابة الإطار لها. وتقاطيع الوجهين مرسومة بالون الأحمر، أما لون البشرة، فهو أصفر شديد القتامة. ويضم كل جسد منهما خمسة أقراص لونها أحمر قاتم، وهو نفسه لون الأقراص الموزعة فى السقف. وقد طليت الأعضاء الجنسية باللون الأسود الغامق.

"وينقسم كلا من نصفى السقف بدورهما إلى قسمين أو شريطين مستطيلين متساويين تقريباً. القسم الأول أو الأقرب للمركز يمثل سماءً زرقاء متناثر عليها نجوم لونها أصفر باهت ونقوش هيروغليفية من اللون نفسه، وتبدو

---

(١) انظر اللوحة d من مجموعة الآثار الفلكية، واللوحة ٨٢، المجلد الثانى.

كما لو كانت من خلف شبكة تتقاطع خطوطها فى زوايا قائمة. وهذه الخطوط ممدودة أيضًا باللون الأصفر الباهت[1]، وقد طمست الرطوبة بشدة هذا الجزء، حتى إنها قد أسقطت ألوانه فى مواضع عدة بشكل حال دون رسمنا لتفاصيله. أما الشريط الثانى، فهو يضم مسيرة من الأشخاص المرسومة على خلفية بيضاء، رسمت تقاطيعهم باللون الأحمر الباهت الوردى تقريباً. أما لون البشرة، فهو أصفر أخف قتامة من لون الشكلين الكبيرين وتحمل ملابسهم خطوطاً صفراء غامقة . وتتخذ المسيرة موقعها بالتماثل من على جانبى لوحة تبدو بمثابة الموضوع الرئيسى لهذا التشكيل سواء من الجانب الأيسر للسقف أو من الجانب الأيمن.

الجانب الأيسر من السقف

"يضم الشريط السفلى مشهداً يتألف من ثلاثة أشكال أدمية وسبعة أشكال حيوانية. وأكبر هذه الشكال تتخذ وضع الوقوف وترتكز على إناء . وبرأسها وجسدها يشبهان رأس وجسد الخنزير يزينها ذيل كثيف يهبط إلى أسفل. وقدما هذا الشكل لأسد وذراعاه لإنسان وربما لقرد. ويحمل هذا الشكل على رأسه وظهره تمساح كبير ذيله يرتكز على الظهر . ونحن نجد أربعة نقوش هيروغليفية صغيرة مرسومة باللون الأصفر الباهت، وكذا العديد من النقوش الهيروغليفية الأخرى لهذه اللوحة أمام فم الحيوان. وفى الأسفل، نرى شكلاً مقلوباً لإنسان رأسه رأس نسر ومسلح بساق طويلة موجهة إلى الشريط الذى نجد عليه النجوم. وعند طرفه، نجد متتالية من النقاط المنفصله التى تمتد حتى جسد الشكل الكبير.

وبعد ذلك، وفى مركز المشهد، نرى ثوراً مستديراً نحو الاتجاه نفسه الذى تتخذه الأشكال السابقة، متخذاً موضعه فوق قضيب أفقى يبدو كأن إنسانًا

(١) لم يستطع الرسم التعبير عن اللون الأصفر.

يمسكه بيده اليمنى. وفى المواجهة، يوجد أسد مستلق ومن أسفله تمساح متوسط الحجم وهما ينظران إلى الأشخاص التى وصفناها لتونا. وخلف الأسد والتمساح، نجد شكلاً ثالثاً متناهى الصغرلتمساح ملتف حول نفسه. وبين الأسد والتمساح نجد عقرباً من فوق ذيل الأسد نفسه. وأخيراً، ومن فوق هذا الأخير، نجد شكلاً لامرأة مقلوبة تدير ظهرها إلى الشريط السماوى. وإلى اليمين من هذا المشهد، نجد مسيرة لعشرة أشخاص واقفين وبرأس إنسان استثناء الشخص الخامس الذى له رأس ابن أوى والسادس رأس أبيس والسابع رأس نسر. ويبرز الرسم تشابه وضع هذه الأشكال العشرة وحركتها وملبسها وهى تنظر جميعها نحو منتصف اللوحة. وسوف نلاحظ فى هذه اللوحة إختلاف عدد الخطوط فى العقود التى ترتديها وكذا فى طرف ثيابها. وقد تم أعداد هذه الخطوط فى كل مكان.

وإلى اليسار، نجد تسعة أشخاص ينظرون إلى الأشخاص السابقين ويختلفون كل الاختلاف فيما بينهم. وهناك شخص عاشر يظهر فى أحضان الشكل الكبير الملتف حول نفسه وهو يدير لهم ظهره. وأول هذه الأشكال برأس أسد، يبدو أولهما أكثر تقدماً فى العمر. ونحن نحيل القارئ إلى الرسم لدراسة هذه الأشكال التسعة التى هى حقاً جديرة بكل اهتمام. وينبغى أن نلاحظ على وجه الخصوص الشكل قبل الأخير وهو مبتور الذراعين ويحمل ورقتين طويلتين من فوق رأسه ويسبقه شكل مومياء جسدها أبيض وشعرها معقود على ذقنها ولونه أسود. ونذكر فى هذا الصدد أن أجساد الأشكال الثمانية الأولى تحمل دوائر صغيرة مرسومة باللون الأحمر القاتم. وأخيراً، ولإنهاء وصفنا للسقف من جهة الناظر من اليسار ينبغى الإشارة إلى أن الشكل الكبير المحيط به يحمل قرصاً أحمر أمام رأسه وأمام السرة قرصاً مجنحاً. وفى مكان أبعد من ذلك بعض الشئ، نرى شكلين صغيرين يشبهان - فى اعتقادنا - أوانى مقلوبة ويتخذان بالأحرى شكل الخطوط الخارجية لنقشين هيروغليفيين يقعان - كما جرت العادة - إلى جانب الأعمدة الهيروغليفية للوحة. وعلى كل، فنحن نرى فى الأعلى بعض الحروف الصغيرة، وكذا - فى الغالب - من فوق هذه النقوش.

الجانب الأيمن من السقف

هناك تشابه تام بين شريط الأشكال الموجود جهة اليمين من السقف وبين شريط الأشكال الموجود على اليسار منه. ففى الوسط نرى مشهداً رئيسياً على يمينه ويساره تسع شخصيات واقفة. ونحن نلاحظ فى هذا المشهد _ كما فى سابقه _ أسداً وتمساحاً أحدهما مستلق فوق الآخر، هذا علاوة على شكل إنسان مقلوب يدير ظهره لشريط النجوم وإناءً يأخذ شكل أوانى بئر سقارة هذا الإناء مطلى باللون الأصفر الباهت ويعلوه رأس ثور وتغطيه بعض الأشكال الصغيرة الدقيقة الخطوط المرسومة باللون الأحمر الباهت والتى باتت شبه مطموسة. ومن الأسفل، نرى رجلاً ممسكًا بعضًا، ويبدو كمن يسند الإناء بيده اليمنى ويصد التمساح باليد الأخرى، وهناك رجل برأس صقر، فى وضع سقوط أفقى، على الأرض ومسلح بساق زهرة يديرها نحو الإناء، كما لو كان يريد إحداث ثقب به. وأخيراً، فهناك شكل برأس وجسد خنزير وبذيل طويل وفمه مفتوح قليلاً ومماثلاً فى كل شئ للشكل الذى قمنا بوصفه : يده اليسرى فوق رأس تمساح صغير، والأخرى فوق شيء مثلث الشكل يستخدم فى رفع الرجل برأس النسر. وهذا التمساح الصغير ليس أكبر إطلاقًا من التمساح الموجود عند أقدام أسد المشهد الأخير، ولكنه هنا يبعد كثيراً عن الأسد.

وإلى اليمين واليسار من هذا المشهد، نجد مسيرة من الأشكال تقابل المتتالية الماثلة من الجانب الأخر وهذه الآشكال تنظر جميعها إلى الوسط ولكنها تحمل بالإضافة إلى ما تحمله فوق روؤسها أقراصاً حمراء. ويبلغ تعدادها تسعة أشكال لها رأس وجسد إنسان باستثناء ثلاثة لها رأس حيوان. وهناك تماثل تام بين أشكال اليسار، من جهة الوضع الذى تتخذه بل وباقى التفاصيل أيضاً. بإستثناء بعض الإختلافات الطفيفة فى الأردية، وبين تسعة وشكال الأولى من الشريط المواجه، أضف إلى ذلك أن الشكل الأول يحمل فى يده ساق زهرة أو مايشبه السنبلة. وسوف نلاحظ _ إلى اليمين _ أن الشخص التاسع من المسيرة قابع بين أحضان الشكل الكبير الملتف حول نفسه، كما لاحظنا ذلك بالنسبة للشكل العاشر من المسيرة الموازية. ونرى أيضا _ فى هذه المسيرة _ شكلين موثوقى الأذرع أو

مختفيين ـ ونرى فى يدى الشكلين الأخيرين بعض الرموز التى يصعب وصفها. وتبعد الأشكال الأربعة الأولى عن عما يلها .

والشكل الكبير الذى يشكل إطاراً لهذا الجانب الأيمن من السقف له أيضًا قرص أحمر أمام رأسه وأمام هذا القالب نجد جعراناً، جناحيه مبسوطين وممسكاً بكرة حمراء بين قدميه الأمامتين وهو مطلى بلون أصفر شديد القتامة مثله مثل الشكلين الكبيرين.

المبحث الخامس: الأبراج الفلكية لرواق معبد دندرة

نجد فى موقع مدينة دندرة القديمة كماً هائلاً من الأطلال التى استغرقت وصفاً طويلاً. وللوفاء بالغرض الذى نضعه نصب أعيننا فى الوقت الحالى، يمكن القول بأن رواق المعبد الكبير فى دندرة يحتوى ـ كما هو الحال فى معبد إسنا ـ على أربعة وعشرين عمودًا[1]علاوة على أن كل الأسقف المزينة تغطيها لوحات هيروغليفية على علاقة متفاوتة بالفلك[2] والسقفان المزينان على الأطراف ـ بصفة خاصة ـ يحتويان على نقوش لا يترك أى مجال للشك حول الموضوع الذى تمثله، ونحن نلحظ فيها ـ فى الواقع ـ الأبراج الفلكية[3] ، وقد اختلطت بالعديد من الأشكال الأخرى. وتشغل هذه النقوش المساحة الكلية للسقفين المزينين واللذين يبلغ طولهما ٢٠,١٦ مترًا وعرضهما ٣,٧٩ أمتار.

ويمكننا رسم منظور[4] مماثل لمثيله الخاص برواق إسنا من التعريف تماماً بموقع الأبراج الفلكية لدندرة ؛ إلا أنه بوسعنا تصور أدق لو تخلينا أنفسنا عند الجدار الأمامى الأخير من الرواق الأيمن ونظرنا إلى واجهة الحائط الجابنى وأمسكنا من طرفيه الرسم الموضوع رأسياً أمامنا وأرجعناه إلى وضع أفقى من

---

(١) انظر الرسم التخطيطى للمعبد الكبير فى دندرة، اللوحة رقم٨، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحتين رقم ١٨ و١٩، المجلد الرابع التى تصور سقف الرواق فى مجمله وفى تفاصيله.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٠، المجلد الرابع واللوحة e من مجموعة الآثار الفلكية.

(٤) انظر اللوحة رقم ٣٠، المجلد الرابع.

فوق رؤوسنا : عندئذ، سوف نجد أن جزء الرسم المتاخم لواجهة الرواق قد أصبح إلى اليمين والجزء الموجود فى المؤخرة إلى اليسار.

والنقش الممثل بأعلى اللوحة منقوش على سقف عند الجدار الأخير، إلى يسار الداخل إلى المعبد أما النقش الموجود بأسفله فهو زينة آخر جزء جهة اليمين. ومقياس رسم النقشين هو $\frac{١}{٢٠}$ من أبعادهما الطبيعية. ولإعطاء هذه الرسومات الدقة اللازمة، اتبعنا الأساليب نفسها وراعينا العناية نفسها التى ارتكزنا عليها فى تمثيل الأبراج الفلكية لرواق إسنا. إلا أنه لما كانت هذه النقوش محملة بمزيد من التفاصيل ومتواجدة فى جزئين مختلفين ، فقد ضاعفنا من اهتمامنا للحفاظ على الوضع النسبى لكافة الأشكال _ ونظراً لصعوبة الانتهاء فى جلسة واحدة من رسومات بمثل هذه المساحة أو نقلها من المنظور نفسه، فلقد إضطررنا - فى كل مرة استأنفنا فيها العمل - من أن نشغل الموقع نفسه الذى بدأنا منه عملنا ثم التقدم فى خط مستقيم مواز لطول المعبد مع الاستمرار فى النظر إلى النقوش من الجانب نفسه.

ونحن ندرك بسهولة أنه لولا هذه الاحتياطات لكنا قد عرضنا أنفسنا لأخطاء حتمية ولنقل فى أماكن الأشكال وربما أيضًا لانقلاب شامل فيها فى اتجاه سير القسم الأعظم من هذه الأشكال. فعلى سبيل المثال، لو كنا - بعد الانتهاء من رسم الجزء الأخير جهة اليمين - قد بدأنا فى نقل نقش آخر جزء جهة اليسار، دون أن نتخذ، تجاه أشكال الشريط الثانى، الوضع نفسه الذى كنا قد شغلناه نسبة لأشكال الشريط الأول، لكنا قد وقعنا فى خطأ تحديد مكان الشكل الأول ؛ وهذا - بداهة ودون أى إدراك منا - كان سيؤدى الى ارتكابنا لخطأ مماثل تجاه بقية الأشكال. وقد توخينا كافة أوجه الحذر التى أشرنا إليها، علاوة على اليقظة التامة ضد أية أوهام أو تخيلات يمكن أن تتراءى لنا من جراء هذا الموضوع المتعب للغاية الذى اضطررنا لاتخاذه لرسم أشياء تبعد عنا بما يزيد عن اثنى عشر متراً من فوق رؤسنا.

ويتألف قسما الأبراج الفلكية من رسوم متشابهة. ففى كل منهما نرى شكلاً كبيراً لامراة تطوق اللوحة بأكملها. وطول جسدها هو نفسه طول السقف ؛

وتنتهى اللوحة عند كل من طرفيها بذراعيها وهما يمران من خلف رأسها حيث يبدو أن لهما الرباط نفسه وكذا ساقاها. أما عدم التناسق فيما بين مختلف أجزاء هذا الشكل، فهو يبدو أمراً متفقاً عليه، ومما لاشك فيه أن كل شىء هنا كان له معنى من المحال، بالنسبة لنا، أن نستشفه فى الوقت الحالى. ففى كل من الجزئين، نرى هذا الشكل الكبير وقد أدار ظهره ناحية أقرب حائط جانبى حتى أن الشكلين يبدوان سوياً وكأنهما يحتضنان سقف الرواق بالكامل. وملابسهما مميزة للغاية. وفى الأعلى، وعلى مقربة من الثدى، نرى جعراناً مبسوط الأجنحة ومن أسفله العديد من الحليات التى تبدو مرسومة أكثر منها منقوشة وفى الأسفل حزاماً مزيناً بأزهار اللوتس. وهناك شبه ضفيرة من الورود من نفس أزهار اللوتس تحتل منتصف الرداء وبطوله بالكامل وتحف به من أسفل. ونرى أربعة خطوط متعرجة من كل جانب وهى تمثل بلاشك المياه. هذا على الأقل هو الأسلوب الذى كان المصريون يصورون به المياه التى تخرج من أوان وأشكال الدلو التى تملأ شبه الحوض الذى نراه بين السمكتين. وبهذا الأسلوب أيضًا مثلوا مياه الأنهار فى اللوحات القتالية التى لم نزل نراها على آثار طيبة. وفى مواجهة فم كل من الشكلين الكبيرين الرمزيين، نرى قرصاً باسطاً أحد جناحيه فقط بطول الذراعين. أما باقى كل من اللوحتين، فينقسم طوليا إلى جزئين متساويين يقعان بين ثلاثة خطوط هيروغليفية. وفى الشريط العلوى، نلاحظ فيما بين عدد كبير من الأشكال الأخرى، ستة أبراج فلكية. وفى الشريط السفلى، قوارب تقودها أشكال رمزية وبكل قارب مجدافان يتخذان شكل فروع نخيل البلح أو الريش ويزينها رؤوس صقور. ويأخذ طرفا كل قارب شكل زهور اللوتس.

وكل النجوم التى نراها على الرسم مثل غيرها من الأشكال ـ هى نقوش بارزة. وينبغى فى هذا الصدد التمييز بينها وبين غيرها من النجوم الأخرى المرسومة فقط. حيث ينبغى تصور النقوش وقد برزت على خلفية زرقاء تناثر عليها نجوم ملونة باللون الأصفر الذهبى والتى لم نزل نرى الكثير منها فى عدة أماكن ؛ بيد أنها قد اختفت تماماً فى أماكن أخرى بعد انفصال الطبقة الزرقاء

التى كانت تغطى السقف أو بفعل اسودادها بسبب دخان المشاعل التى كان يتم إضاءتها فى المعبد. وقد قمنا بمراعاة الدقة البالغة فى نقل النقوش الهيروغليفية المصاحبة للأشكال، فلقد كان من الصعب رسم حروف يمثل هذه الدرجة المتناهية من الصغر ؛ والحق أننا لم نتمكن من الحصول على كافة التفاصيل التى نوردها فى هذا الشأن إلا بفضل ما قطعناه على أنفسنا من مراعاة الدقة واختيار أنسب أوقات النهار التى يكون فيها السقف فى أحسن حالات إضاءته. وفى المسافات التى تركناها بيضاء، كان هناك أيضًا نقوش هيروغليفية لم نتمكن من نقلها، إما بسبب عدم تمييزنا لها أو بسبب طبقة الأملاح أو الغبار الذين يغطيانها، وإما لأنها قد سقطت مع بعض شظايا الحجارة كما حدث ذلك بالنسبة لشكلين كبيرين فى النقش السفلى الممثل فى اللوحة (رقم ٢٠، المجلد الرابع واللوحة e) من مجموعة الآثار الفلكية. ويرجع السبب فى هذه الحوادث إلى تسرب المياه من منازل طفلية تم بناؤها فى الأزمنة الحديثة والتى لم نزل نرى أطلالها على أسطح الرواق، وقد يكون مرجعها أيضًا بعض الأعيرة النارية التى تم إطلاقها فى الرواق الذى مازال سقفه يحمل آثارها.

وفى الرسم الموجود أسفل اللوحة، نلاحظ جعراناً عند بداية فخذى الشكل الكبير، له جناح واحد مبسوط على خط مائل فى هذه اللوحة. والأبراج الفلكية الممثلة فى الشريط الأول هى الأسد والعذراء والميزان والعقرب والقوس والجدى. وفى الشريط السفلى، نرى تسعة عشر شكلاً تعتلى القوارب.

وعلى النقش بأعلى اللوحة وفى شريطها الأول، نجد الدلو والحوت والحمل والثور والجوزاء وهما ممثلان فى شخصين يصافحان أحدهما الأخر والسرطان الذى تضمه جزئياً ساقا الشكل الكبير. وفى الشريط الثانى، نرى - بخلاف التسعة عشرة قارباً المماثلة للقارب الموجود فى الرسم الأول - قارباً يمثل القارب العشرين، أصغر من القوارب السابقة، فيه زهرة لوتس وتبدو الأفعى وكأنها تخرج منها.

وفى الزاوية التى يشكل ضلعاها من جسد وساقى الشكل الكبير، نرى شمساً ترسل أشعتها على رأس إيزيس الموجود بأعلى أحد المعابد. ونرى الضوء ممثلاً بالأسلوب نفسه على جدران الكوات التى تنير مختلف قاعات معبد دندرة.

المبحث السادس: الأبراج الفلكية الدائرية لمعبد دندرة

عند خروجنا من رواق معبد دندرة واتجاهنا صوب اليمين للدوران من حوله، نسير من فوق تلال من الركام، ترتفع فى منحدر سريع لتحيط بهذا الجانب من الرواق حتى ارتفاع شاهق بعض الشىء، وكذا بالمعبد نفسه حتى القسم الأسفل من أفاريزه المزدحمة بالنقوش التى نراها فى كل المبانى المصرية. وهناك فتحة مفتعلة _ بداهة _ فى السقف تؤدى إلى سطح المعبد وسرعان ما نجد عند دخولنا له _ وفى جهة اليمين _ جناحاً[1] مقسماً إلى ثلاث حجرات. الحجرة الأولى مكشوفة وجدرانها مزينة بنقوش على درجة عالية من البراعة، يبلغ طولها ٤,٤٠ أمتار وعرضها ٦,٤٠ أمتار. ونخترقها للوصول إلى القاعة الثانية وهى مسقوفة ويصلها الضوء عبر باب ونافذتين مربعتى الشكل تقريباً. وجدرانها مزينة بنقوش إنجازها بالغ الدقة وهى ثرية بنقوشها الهيروغليفية البارزة والتى لا تقل دقة عن سابقاتها. وفى سقف هذه القاعة نجد الأبراج الفلكية الممثلة فى اللوحة رقم ٢١[2]. ولهذه الغرفة عرض الغرفة السابقه نفسها وطولها ٣٠٥٣سم. أما القاعة التالية والتى تتقارب أبعادها من أبعاد هذه القاعة، فيغلفها ظلام دامس وجدرانها مغطاة أيضا بنقوش وسقفها، على وجه الخصوص، يحمل موضوعات بارعة الإنجاز ويبدو أنها على علاقة بالفلك.

وعبر الكورنيش، نجد فتحة مفتعلة هى الممر الطبيعى الذى يسلكه الرحالة للوصول إلى أسطح المعبد وإن كان يمكن الصعود إليه أيضا عبر سلم غاية فى الجمال، لا نجده البتة فى أى مكان آخر ولا يمكن الوصول إليه إلا بمنتهى الصعوبة، هذا بسبب الرديم بداخل المبنى. ونحن نجد رسماً لجزء من سقف القاعة الوسطى للجناح الذى وصفناه لتونا فى اللوحة ٢١، المجلد الرابع واللوحة f من مجموعة الآثار الفلكية.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨، الشكل ٢ واللوحة ١١، الشكل A، المجلد الرابع.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨، الأشكال ١ و ٢ و٤، المجلد الرابع.

وإذا مــا _ فترضنا إننا ننظر إلى أخر القاعة ومن أمامنا الرسم فى وضع رأسى وإذا ما أعدناه بعد ذلك إلى الوضع الأفقى من فوق رؤوسنا فسوف نلاقيه فى وضع مماثل للذى تشغله الأشياء التى يمثلها.

ويدير الشكل الكبير، الموجود إلى اليمين من الرسم، رأسه إلى خارج القاعة ويمتد بطول السقف الذى يقسمه إلى جزئين متساويين. وهو أحد أجمل النقوش المصرية التى رأيناها. ويتخذ هذا الشكل مكانة فيما يشبه المشكاة الإسطوانية يمثل مقطعها المتعامد على المحور شكلاً نصف بيضاوى وهذا الشكل بارز تقريبا وهو موضوع بشكل لا يسمح لأكثر أجزائه بروزاً بتجاوز سطح السقف. والحق، أنه لم يبق. على حالته الأولى كما هى بالرسم الذى يمثله، فلقد تعرض لبعض أعمال التشويه فى أسفل البطن وفى الذراعين وفى الصدر وبصفة خاصة فى الوجه ولكننا أشرنا بوضوح بالغ إلى أعمال الترميم التى قمنا بها ؛ إلا أن قدميه لازالت على حالها وعلى أروع صورة. ويرتدى هذا الشكل رداءً طويلا وضيقًا يصل إلى ما فوق الكاحل، تاركاً المجال لإدراك كافة أجزاء الجسم. وفى بعض الأماكن، نجد زينة الرأس والقلادة على حالتها الأولى لم تتغير. ويصاحب هذا الشكل خطان هيروغليفيان منقوشان نقشًا بارزاً ؛ وقد قمنا بنقلها بكل ما أوتينا من الدقة اللازمة والتى يتطلبها عادة التنفيذ الدقيق والصيانة التامة لها.

ولم نتمكن من رسم النقوش الموجودة إلى اليمين من السقف. وهى تمثل أربعة عشر قرصاً يحملها العدد نفسه من القوارب المرتبة فى أزواج تبعاً لخطوط موازية لقرص السقف. ويحيط بهذه القوارب الأربعة عشر، شكل كبير يحتل ذراعاه وجسد وساقاه ثلاثة من أضلاع اللوحة وتقدم لنا اللوحة ٢١ زخارف جزء السقف الموجود عن يسار الشكل الكبير نسبة للمشاهد الذى يدخل القاعة. وأهم ما يميز هذا الجزء من السقف هو هذا القرص الدائرى الذى يحمله أربع مجموعات لرجلين برأس صقر يتخذان وضع القرفصاء ولأربع سيدات واقفات، وهى تتوالى بالتبادل. وكل هذه الأشكال مضبوطة بستثناء وضعها المصطنع، الذى يبــدو _ كما لاحظناه مرات عديدة _ نتيجة لأعراف قائمة. ولا ينقص هذه

الأشكال الجمال، كما أن حركتها واضحة للغاية. وبجوار كل شكل نسائى، نجد نقوشاً هيروغليفية نقلناها بكثير من الدقة. ويطوق السرة التى تضم الأبراج الفلكية شريط دائرى لنقوش هيروغليفية ضخمة. ويتراوح بروز هذه النقوش ما بين اثنى عشر أو ثلاثة عشر مليمتراً فى الأشكال الضخمة بين بروز ضعيف فى النقوش الهيروغليقية. وخلفية النقوش الهيروغليفية بارزة عن خلفية الأشكال الضخمة. وكان طبيعيا أن يدلنا الترتيب الذى وصفناه لتونا إلى ما ينبغى القيام به للحصول على رسم دقيق. وعليه، فقد قمنا بمد أربعة خيوط على السقف ومررناها من طرف إلى أخر عن طريق منتصف مجموعات الرجال الذين لهم رأس عقاب مجموعات أشكال النساء . وبهذا قسمنا السرة إلى ثمانية قطاعات متساوية. ثم نقلنا بعد ذلك هذه الخطوط البنائية على رسمنا الذى يمثل ١/٥ الحجم الطبيعى للأشياء وتوصلنا أخيرًا إلى وضع دقيق لكافة الأشكال سواء من ناحية وضعها أو من ناحية مقايس كل منها.

وتأتى أشكال الصف الأول من صفوف السرة مرتبة بانتظام على هيئة شريط دائرى مركزى. ولكل الأشكال ارتفاع متساو وكل خطوطها الوسيطة. تتجمع فى منتصف اللوحة. وهى تبرز بمقدار خمسة أو ستة مليمترات من على الخلفية ويصاحبها نجوم ونقوش هيروغليفية منقوشة أيضا بشكل بارز. وبداخل هذا الحيز الذى يشمل هذا الصف الدائرى من الأشكال، نرى العديد من الأشكال الأخرى غير المرتبة بالترتيب نفسه. ومن بينها نرى الأبراج الفلكية الاثنى عشر موزعة على ما يشبه الشريط الدائرى ويحتل الأسد أكثر المواقع بعداً عن المركز ؛ أما السرطان فأقربها إليه. وهذا الشريط الدائرى يدور دورة واحدة حول المركز. ويقع كل من الأسد والسرطان تقريبًا على نصف قطر الدائرة نفسه. ونلاحظ أيضًا فى الحيز الفاصل بين السرة الرئيسية والخط الكبير للنقوش الهيروغليفية الدائرية. ونرى عبارتين هيروغليفيتين تقعان على نصف الدائرة نفسها مع السرطان والجدى. وهناك نقشان هيروغليفيان فى نفس الحيز ومتقابلان أيضا ويقعان على قطر آخر مع الثور والعقرب. ويحيط باللوحة، ومن على جانبين فقط من جوانبها، ثلاثة عشر خطاً متعرجاً، تمثل _

كـمـا ذكـرنا _ حركـة المياه. وقد أصبح السقف الذى يحمل هذا الأثر الفلكى، مكسوا بطبقة من السواد بفعل مشاعل الرحاله، وعلى الأرجح أيضًا، بسبب المشاعل التى كان المصريون القدماء يضيؤنها فى القاعة وقت ممارستهم لشعائر عبادتهم. إلا أننا لم نجد أيضًا أية آثار للأوانى التى كان عليها تغطية نقوش هذا السقف، كما هو الحال فى كل الآثار الأخرى.

ملخص وملاحظات عامة

الحق أن تقديم وصف أشد تطويلاً من الوصف الذى قدمناه للأثارالفلكية فى طى صفحات هذا الكتاب من شأنه الخروج عن الحدود التى ألزمنا أنفسنا باتباعها علاوة على خلق العديد من الصعاب. فلو قمنا بذلك، لتعين علينا، لتحديد كل شكل، اللجوء إلى تسميات غير مؤكدة أو الخضوع لوصف كل شكل على حدة مع كل لوحاته ؛ وهذا ما ينتج عنه أن يتيسر لنا دون الدخول فى تفاصيل مملة.

إن جميع الآثار الفلكية منقوشة فى أسقف القاعات الموجودة بها. ويبدو مؤكداً أن هذا هو المكان الذى خصصه المصريون القدماء _ دون سواه _ لنقوشهم الفلكية. وهذا الاختيار لم يجئ بمحض الصدفة وليس أمراً متفقاً عليه. فطبيعة المشاهد الممثلة، والمفترض أن أحداثها تدور فى السماء، كانت ترغمهم على وضعها فى موقع شبه مماثل للموقع الذى يرونها فيه يومياً.

وفى اللوحات التى تزين السقف، نرى أقدام كل الأشكال متجهة صوب أقرب الحوائط الجانبية ورؤوسها نحو مركز القاعة، بحيث يتخذ الأشخاص الموجودون على جانبى محور المبنى مراكز متقابلة. وتشترك الأشكال الموجودة بداخل الأبراج الفلكية فى هذا الترتيب نفسه وهذا ما يفسر _ فى الأثر الفلكى للرواق الكبير فى إسنا _ تحول أقدام شخصيات الشريطين صوب الجانب نفسه كما لو كانت على الأسقف نفسها ونحن نرى هذا الترتيب أيضا فى الأبراج الفلكية

الدائرية لدندرة حيث تظهر كل الأشكال فى دائرة واحدة، تتجه كل رؤوس الأشخاص صوب مركزها.

ولا يوجد فارق بين نقوش أسقف المعابد وغيرها من الزخارف التى تحملها الآثار ؛ وفى هذه الأسقف لا تختلف اللوحات الممثلة للأبراج الفلكية أدنى اختلاف عن غيرها من اللوحات الأخرى من زاوية الرسم أو إتقان العمل.

وأخيرًا، فإن النقوش الفلكية يرجع تاريخها بداهة إلى الزمن نفسه الذى نُقشت فيه زخارف المعابد الأخرى الموجودة فيها.

وسوف ننهى حديثنا بملحوظة أخيرة، وهى أن لوحات الآثار الفلكية قد نقشت أمامنا، وقد بذلنا جهداً مضيناً وعناية فائقة من أجل الحفاظ على الدقة المتناهية للرسومات الأصلية.

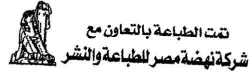
فهرس الجزء الثالث

مراجعة وتقديم: منى زهير الشايب
ترجمة
د. أمل الصبان
د. ناهد عبد الحميد
د. منار رشدى
إشراف
أ.د. فوزية شفيق الصدر
مدير التحرير
حسين البنهاوى

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٩١٤/ ٢٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8740 -2


BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية


تمت الطباعة بالتعاون مع
شركة نهضة مصر للطباعة والنشر



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ على إصدارات هذه المكتبة التى قدمت خلال الأعوام الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية والإنسانية النادرة وتقدم فى عامها الحادى عشر المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روافد الإبداع والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة فى مسيرتها الحضارية.



التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

السعر خمسة جنيهات